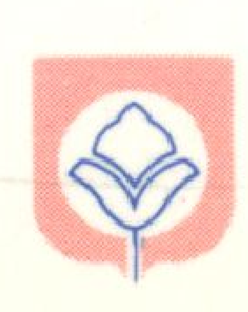
الدّال والاستبدال



عبد العزيز بن عرفة



المركز الثقافي العربي

الدّال والاستبدال

* الدالّ والإستبدال
* المؤلف: عبد العزيز بن عرفة
* الطبعة الأولى، 1993.

(الحمراء) تلفون 352826-343701 ـ تلكس.

ص.ب. 4006 ـ تلفون 307651-303339 ـ فاكس: 305726.

عبد العزيز بن عرفة

الدال والاستبدال



المركز الثقافي العربي

الاهداء

إلى الذين أحاطوني برعاية مثلى وحبّ فائق فساندو مشروعيتي على تواضعها زمن العزلة، ليجدّ الإختلاف:

إلى الأستاذ توفيق بكّار، أستاذ الجيل الجديد من مفكري تونس.
إلى الأستاذ الهادي خليل الذي عمّرت صداقتي له لحظة طويلة في زمن الاختلاف.

إلى السيدة منجية زيدون التي دربتني، رويداً رويداً على الإحساس الجمالي بالوجود، وعلى محبة الآخرين والتعامل معهم بلطف مهما عظم حجم الخطوب التي تجدّ في سياق تاريخنا القصير.

مقدمة

(ملحق)(*)

ربّما كان تشبثنا بالدّال يعني التصدّي للميتافيزيقيا التي تغيّبه. وربّما كنّا نعني بالإستبدال التحوّلات التي تطرأ على الدّال في حلّه وترحاله، وعبر تغيّراته اللانهائية. وما الإستعارة سوى وجه من وجوه الصيرورة الاستبدالية والتعويضيّة التي «تلحق» بالدّال فتدفع به إلى مغامرة زاخرة بالاحتمالات والتعدّد.

الـدّال والإستبدال: نحنُ نعني بذلك، تلك الطاقة الذّاتية أو اللبيديّة التي تلتقي بالأشكال الجمالية والكتابية فلا تفتأ تحوّلها.

والدّال الذي عالجناه، وشغّلناه متعدّد الفروع. فهو مرة الدّال الكتابي، ومرّة الدّال السينمائي، ومرّة أخرى الدّال الفلسفي، فالدّال الموسيقي، فالدّال التشكيلي.

أمّا المنهجية المتوخّاة فهي منهجيّة التفكيك والإختلاف.

* * *

بعض اللّغات تصمد أمام الهزّات التّاريخية لأن تلك اللّغات محكومةً بالقواعد الصارمة التي تكاد لا تتبدّل خلال الحقب الزّمنية. إلاّ أنّ الدال الكتابي المُمْتَثِل لمثل هذه التعقيدات يبقى دالاً بارداً، «موضوعياً»، خالياً من حرارة التوهج الذّاتي.

وهناك لغات أخرى يظل مبدعوها يدفعون بها إلى قول ما لم تتعود قوله من قبل. وفي هذه الحالة يتحوّل الدّال الكتابي إلى مغامرة مع المجهول ليفصح عن المكبوت، وليكشف عن

(*) ملحق Le supplément، مفهوم درّيدي يعني به كل عملية تسعى إلى إرجاء حلول موعد الحضور، أو هي حضور لا يفتأ «يلاحق» موعده ليزامنه فلا يدركه.

In: Henri MESCHONNIC. - **Le signe et le poéme** (l'ecriture de Derrida (p. 401-492). Paris Gallimard, 1980.

سحيق الذّات، محرراً طبقاته، الواحدة تلوَ وإثر الأخرى. وقد لا أكون جانبت الصواب إذا زعمت أن صفحات هذا الكتاب تنزع هذا المنزع.

وهناك من ناحية أخرى نقطة نودّ توضيحها ورفع الإلتباس في شأنها:

فهذه الصفحات ليست إستنساخاً للحداثة الأوروبية كما قد يتّهمنا البعض بذلك. إننا ننطلق من مصادرات(قابلة للنّقاش!)، مفادها أن النصوص التراثية العربية نصوص مثقلة بالميتافيزيقيا من حيث مضامينها. والإنتماء إلى الحضارة العربية ليس انتماءاً إلى مضامينها بقدر ما هو إنتماء إلى لغتها. والإنتماء إلى لغة الضاد هو إنتماء إلى نبضها الإيقاعي وجرسها النّغمي.

فعلى سبيل المثال، وكما في الدراسة التي استغرقتها الصفحات الأولى من كتاب «الدال والإستبدال». إنها دراسة حول جاك دريدا. والقارىء ربّما كان أكثر منّي إطّلاعاً على ما جدّ من دراسات في سوق ساحتنا الثقافية، تستعرض فلسفته (أقصد جاك دريدا). وقد تكون تلك الدراسات أكثر منهجية، وأكثر استفاضة. لكن محاولتنا تطمح إلى تحقيق شيء آخر. إنها تطمح إلى الإحتفال بلغة الضّاد: بجرس حروفها، ونغم إيقاعها.

وأمّا دراستنا الثانية، حول هيدجر، فهي ليست إضافة دراسة أخرى إلى ما قيل في شأنه من قبل. ولتوضيح ذلك، فإنّه إلى زمن قريب، ظلّت الدراسات التي تناولته تتحرك ضمن أفق التأويل السارتري ـ الوجودي. أمّا تنزيل هيدجر ضمن فلسفة الإختلاف فهو من مجهودات تيارات التأويل الحديثة. ولا بأس أن يتساءل القارىء متعجّلاً: ولكن أين وجه الاختلاف فيما تعرضونه حول هيدجر؟ وحتّى نوفّر للقارىء إشارة تضعه على درب الإجابة تجدر الإلتفاتة إلى أن مفهوم «الإختلاف» يشتمل على عدّة مترادفات قاموسية بإمكانها تعويضه حسب السياق النّصاني. وفي هذا المضمار نودّ استعراض أهمّها:

● أولاً «الأثر» La trace:

إنّ مفهوم «الأثر» يدينُ به جاك دريدا إلى الفيلسوف «إمانيال لوفيناس» LEVINAS. و«الأثر» هو ما يقبل الإمحّاء. «فالأثر»، إذن، هو ما يتنافى والحضور، هو ما يتناقض مع الإمتلاء. هو ما يتعارض مع العلامة القارة في تبدّيها.

والأثر هو بنية تحيل على الآخر، عموماً، (المتنافر، الغَيْر، المختلف). وهو ليس حضوراً قائماً يمكن للحس أن يلتقطه. وهو لا يؤدي إلى الحضور بقدر ما يؤدي إلى الإنزياح

(وإلى العدول) الذي يتضمنه المختلف.

والأثر هو تسمية جديدة لمفهوم الكتابة الكلاسيكي وزعزعة لمضامينه. وحسب جاك دريدا فإن الصوت والكلمة هما أيضاً عبارة عن نسيج من «الآثار» المحكيّة، ومقادير ضئيلة grammes من الإنزياحات (والإنفساح) كتفاضل وكتبايُن يسم العلاقة بالآخر.

● ثانياً: الاختلاف «المرجّأ»: DIFFER(A)NCE

هو عبارة عن عملية مزدوجة قوامها «الإرجاء» والتمييز (الفصل). وهي عملية لا يمكن وسمها بأنّها إرادية، أو بأنها تلقائية. ونشاطها لا ينحصر في مجال «العلامة» فحسب، وإنما، هو يشمل أيضاً مواضع «الأثر» الذي لا يعرف حدود تحيط به. و «الإنفساح» هو عبارة عن تصدّ لكلّ محاولة اختزال التعارض القائم بين قطبين. فالاختلاف يبدّد التعارض الماثل بين الأقطاب، مزحزحاً إياه عنّ مكانه. وهذه العملية لا تعرف لنشاطها نهاية...

● ثالثاً، الإنفساح: L'espacement[1]

الانفساح ليس «شيئاً» وليس «بياضاً». وإنّما هو فعل يعطّل كل عملية تختزل المغايرة، أو تحتوي المختلف، فتزجّ به ضمن دائرة ما هو معلوم.

● رابعاً: «الملحق» Le Supplément[2]:

ونعني بهذا المفهوم كل عملية ترجيء حلول موعد الحضور أو هي حضور لا يفتأ «يلاحق» (أو يلحق) موعده ليزامنه فلا يدركه.

● خامساً: «بذر ـ نثر» Dissemination

هو عملية تبديد ذرّات المعنى حتى لا تستقر عند وحدة (أو نواة) تجمعها أو تتجمع عندها.

---

(1) **L'espacement** n'est pas une chose, un blanc, mais un «mouvement» qui implique une «alterité» irréductible. in Henri MESCHONNIC, **Le signe et le poéme**, P. 410.

(2) **La supplémentarité:** est bien le difference, l'operation du différer qui, à la fois fissure et retarde la présence, la soumet de même coup à la division et au delai Originaire.
In Henri MESCHONNIC. - Le signe et la poème p. 413.

● سادساً: النصّ [3]

هو إبن اللّغة العاق. فهو المختلف عنها: وهو الذي لا يفتأ يسائلها. وهو الذي لا يفتأ يغيّرها حتى لا تستكين إلى ممارسة آلية متكرّرة.

● سابعاً: **Marque** وسم [4]:

إن الوسم (marque)، في مجال الكتابة، يشير إلى ذلك الحدّ أو إلى ذلك البياض الذي يحدثه «الانفساح». فالوسم، هو في الآن ذاته، خواء واكتناز. إنّه إن شئنا الحرف (الحافة) القائم بين الخواء والإكتناز. وهو الإمحاء المؤقت والظرفي للكتابة. والوسم ينشطر، ويتعدّد، ويتوزّع، من تلقاء ذاته، عند الهامش، حيث يقع/يمكن زحزحة وتحويل الحدّ القائم بين الأقطاب المتعارضة عن موضعه.

● ثامناً: الإبطاء أو التأخر **«Le Retard»**:

إنّ مفهوم الإبطاء (أو «التأخر») مفهوم يدين به جاك دريدا إلى الفيلسوف هيسّرل HUSSERL. فالجذر الانطولوجي لا يقيم عند منعطف من منعطفات التاريخ. فهو ليس الحضور المكتمل عبر التاريخ. إنّه لا يفتأ يجيء دون أن يحلّ نهائياً. وهو لإمعانه في الحضور يحول دون حضوره فيبقى متّشحاً بالغياب، أو بظلال الماضي.

● تاسعاً، العلاقة بين المفاهيم [5]

إنّ العلاقة بين المفاهيم تتحقق في مفهوم واحد تلتقي عنده جميعها. لكن هذه المفاهيم

---

(3) Plongé dans la langue, le «texte» est ce que la langue a de plus étranger: ce qui la questionne, ce qui la derange ce qui la décolle de son inconscient et de l'automatisme. de son déroulement habituel». Julia Kristeva - Sémanalyse. - Paris, Seuil, 1969.

(4) Marque ou marge ou marche.

La marque est ce qui, dans l'écriture inscrit une limite (marche) et le blanc (marge) du l'espacement. C'est à la fois une plein et un vide, la bordure entre les deux, l'effacement instantanée de l'écrit. la marque se divise et se multiplie, se dissemine d'elle-même dans la remarque (remarque) qui déplace la limite de toute opposition.

In ECARTS: quatre essais à propos de Jacques Derrida. - Paris, Librairie Arthéme Fayard, 1973, P. 322.

(5) Le rapport entre les definitions trouve son Concept dans chacun des concepts pris individuellement et à la *fois* tous se réflechissent, différemment les uns (dans) les autres.

يظلُّ يُحافظ الواحد منها على استقلاليته. أي أنه يمكن أخذه بمعزل عن الآخرين. فبقدر الانفصال يكون الإشتراك بين هذه المفاهيم. فاختلاف المفهوم الواحد عن الآخرين وانفصاله عنهم لا ينفي إمكانية الاشتراك معهم في وحدة تجمعهم [أو في وحدة تجمعه (المفهوم) بهم].

* * *

وما دراستنا (تأتي في المرتبة الثانية من كتاب «الدال والإستبدال») سوى تكريس لمفهوم «الإبطاء» (التأخر) Le retard. إنها محاولة في إستكناه ملامح الكينونة لدى هيدجر كجذر أنطولوجي سمته الأساسية الحضور المتشح بالغياب. وكأنّ الكينونة هي «الأثر» الذي لا يفتأ يجدُّ جاهداً في رسم معالمه وسماته فلا يصادفه من مصير عدا الإمّحاء (المحو) المتكرّر والمتجدّد.

وأمّا دراستنا لجورج باتاي Georges Bataille، فيمكن مقارنتها بتلك التي خصّصناها لرولان بارت Barthes. كلاهما تعامل مع المغايرة، وخبر المختلف. لكن أين وجه التمايُز بين الاثنين؟

المعروف عن جورج باتاي أنّه كان متديّناً في صغره. لكن قراءته لنيتشه عجّلت بإلحاده. وهذا التحوّل من حالة أولى معطاة إلى حالة مغايرة لم يتم بسهولة. إن باتاي لا يقبل بالمغايرة في صمت ودون إحساس بالوجع الشديد. فهو عندما يقف على حافة التّخوم ليشارف المغايرة يطلق عقيرته بالصّراخ. فالدال الكتابي لدى جورج باتاي دال صاخب وحروفة صائتة.

أمّا بارت فهو أحدُ الذين يقبلون بالمغايرة في صمت. فهو لا يعّطل أي نزوع للمغايرة بل يستسلم لاستيعاب المختلف دون نفور أو اشمئزاز أو تردّد. ومثل هذا السلوك خلّف دَالاً بارتياً سماته الأساسية الحفيف Le bruissement du langage أو حفيف اللّغة أو (حفيف الدّال).

كما أن الأمراض التي مني بها جورج باتاي وعانى منها (داء ـ بَرْد المفاصل) سبّبت له آلاماً مبرحة وأوجاعاً صاحبها ما يشبه الصّراخ. على نقيض ذلك كانت أمراض بارت، تصيبه ولكنّها تزول دون أن تسبّب له آلاماً تذكر مثل إصابته بمرض السّل.

وإذا كان لنا أن نذكر كذلك دراستنا لفون كوخ فيمكـن القول أن فون كوخ كائن متفرّد متجذر في غَيريّته الأمر الذي حال دونه ودون إمكانية إنتمائه إلى عائلة تضمّه أو إلى زوجة يستكين إليها أو إلى وسط فنيّ يجد فيه ضالته وراحته. لقد ظلّ دائماً مطروداً من حظيرة الإنتماء فسقط شهيداً في ساحة الإختلاف. بأن أطلق الرصاص على قرينه الذي يسكن ذاته ويقيم فيها. قريناً مغايراً وغريباً مقلقاً في غرابته.

* * *

وليس قصدنا هنا ـ في هذه المقدمة ـ إطالة الحديث واستعراض التفاصيل الدقيقة. أردنا فقط التلميح إلى مفهوم الاختلاف. فهو مفهوم يخترق الإرث المعرفي من طرفه إلى أقصاه. وثراؤه أو جَذْبُهُ مرتهَنٌ بالحقل المعرفي الذي يتنزّلُ فيه. فقد يفتقر رغم ثرائه في ميداني السياسة والسيسيولوجيا، وقد يزداد ثراؤه تنوّعاً وغنىً وزخماً في ميادين الفلسفة والفنون والنظريّة النقدية والممارسة الكتابية.

لم نتعرّض، في هذه المقدمة إلى دراسات أخرى من أقسام هذا الكتاب وذلك لأننا «أردناها» أو هي شاءت أن تأتي في شكل «ملحق» متضامنا مع «إبطاء» يحميه من الحضور. فلقد حاولنا توضيح بعض القول وها قد أزفت اللحظة التي تستدعي منّا أن نعتّمه حتى يمتزج الظلّ بالضياء ويتشح الحضور بالغياب J'étais très clair je vais obscurcir un peu mes propos.

التفكيك والاختلاف

توطئة أولى:

هل علاقتي بجورج باتاي ما زالت قائمة وممكنة؟

هل بإمكاني التخلي عنه بسهولة؟ لقد كان دوماً يرافق عزلتي، فأتكىء عليه لحظات المحن.

لكن قراءتي لجاك دريدا تأتي بالجديد. فهو يبيّن بما فيه الكفاية أن جورج باتاي بقي سجين المقولات الهيغيلية، وذلك في نصّ له حول جورج باتاي بعنوان «هيغيلية بدون تحفظ ودون احتياط»، ورد ضمن كتابه المشهور «الكتابة والاختلاف». فباتاي كان يجاري القانون (فهو متمسك وملتزم بالمنطق الجدلي الهيغلي) من ناحية وكان في ذات الوقت ينشد الفوضى والضّياع من ناحية ثانية. بل إن الضياع لدى باتاي ليس ضياعاً إلا في الحدود، وبالقدر الذي يتدخل الوعي في تدجينه واحتوائه. وقد جاء على لسان باتاي قوله: «أنا لا أقترب من جوهر الشعر إلا بالقدر الذي أنأى عنه» حسبما ذكرت ذلك جوليا كريستينا في كتابها «الثورة الشعرية».

لقد حاولنا أن يأتي نصنا حول جاك دريدا مرحاً، خالياً من صبغة العرض الأكاديمي، التجريدي، الجاف، ما أمكننا ذلك، ما عدا في جزئه الأول الذي قد يتخذ الصبغة التعليمية والذهنية في نفس الوقت، وذلك لأننا أردنا في البداية أن نبين السياق الفلسفي الحديث الذي تندرج فيه فلسفة جاك دريدا. كما أنّنا نشير، بدءاً، إلى أنّنا مدينون بالكثير ممّا ورد في عرضنا من معلومات في هذا النص إلى الدراسة التي تخرج، حقيقة، عن المألوف، تلك التي قام بها فرانسيس فيبال بعنوان: «غيرية الآخر ـ على وجه مخالف»، القيت بالفرنسية محاضرة بمركز «سافر». وقد حضرها من المدعوين ثلاثون شخصية من ذوي الإختصاص (منشورات اوزيريس، 1986).

توطئة ثانية: السياق الفلسفي الحديث الذي تندرج فيه فلسفة جاك دريدا:

الهم الذي يشغل بال الفلسفة الحديثة يتمثل في وضع حد للميتافيزيقا. إلاّ أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقا يتطلب وضع حد لوعي الانسان باعتبار أن هذا الوعي يجعل من نفسه مركزاً للكون.

فالفلسفة من أفلاطون إلى هيغل هي فلسفة الحضور. ونعني بذلك أنّ الوعي لا يعترف إلا بما يحضر (في الوعي) لديه فيتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهويّة فيتطابق هكذا مع مقولاته وتذهب فلسفة الوعي، أو فلسفة الحضور هذه إلى القول بأن ما هو واقعي لا يمكن إلا أن يكون عقلانيًا. أي أن كل ما هو واقعي (سيكولوجيا كان أو موضوعيا) لا بد وأن يحضر في الوعي وتتمثله المفاهيم العقلية. وهذا يعني أن فكر الانسان هو مركز الكون، منبعه، ومصبه، فلا وجود في الكون إلا وله ارتباط بالعقل والانسان إن لم يكن هو الذي يحدد هويته ويعطيه معنى ودلالة، بل إنه لا يكتسي حضوره إلا عبر هذه الدلالة وهذا المعنى أو بمقتضى قانون يسنه العقل.

وحسب هذا الزعم أو هذا الاجراء فإن الذات الانسانية تختزل في الوعي، فهي لا تعدو أن تكون مجرد «أنا» ضمير الحضور. فالفكر يحيط بجميع أطرافها، متطابقاً في ذلك مع نفسه، أي مع مقولاته، وبالتالي فإن الوعي قادر تمام القدرة على اختبار كنه هذه الذات، فيكون لها مرآة عاكسة. وما ذاك سوى تطابق «أنا» الوعي مع ذاتها من خلال ما يحضر لديها. فالميتافيزيقا تختزل الذات في الوعي، في الأنا ضمير الحضور. ذلك هو، إذن، ما يدعى بفلسفة الحضور.

غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ هيدجر (لا في أول تنظيراته، وإنما في آخرها)، ومنه انطلق جاك دريدا، وانخرطت فيه التيارات الفلسفية الحديثة بشكل أو بآخر يقول بفلسفة الغياب. وذلك يعني أن في الذات جانباً خفياً وسرياً لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر ان يتمثله ويعكسه فيبقى دائماً غائباً. ففلسفة جاك دريدا تتصدى لتطابق الفكر مع مقولاته ولمنزعه إلى الوحدة في شكل إرتدادي. ففلسفة جاك دريدا تقول بالآخر بالمغاير الذي لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف. إلا أن الفلسفة التي تعتمد الوعي والحضور وبالتالي تطابق الفكر مع مقولاته تغيّب هذا الآخر المغاير. أما منهجية جاك دريدا فتكمن في هذا السؤال الجوهري الذي يوجه ويخترق كتاباته: كيف ندفع بالوعي إلى تجاوز مبدأ الوحدة وظاهرة التطابق مع مقولاته؟.

* * *

كيف إذن ندفع بالواحد منا (ذاتا، أو أمة، أو فكرا) إلى تجاوز تطابقه مع نفسه أو تقوقع فكره على ذاته أو تماثل مقولات وعيه مع بعضها؟ بشيء واحد: بتمسكنا بالسؤال سنجعله سؤالاً لا نهائياً، سؤالاً لا ينام على قناعاته ولا يفضي إلى جواب. سيبقى دائماً قائماً، ماثلاً، مسترسلاً، متأنياً، وصبوراً. سننطلق دائماً من نص الآخر، نكثف حضوره فينا، نزرعه في تربة نسيجنا النفسي وخلايا دماغنا ليفضي ذلك إلى مشارفة تخومه. فيكون إختلافنا معه وعنه إختلافاً منه. أي أن هذا المختلف عنه يضل من صلبه ولا يفرض عنه من الخارج بإجراء تعسفي. فهو إختلاف يسكنه. منشأه هو. فنحن لا نطرد الغير لنقيم نحن كما يفعل البعض.

وذلك ليشعر الواحد منا بهذا الآخر. بهذا الآخر الذي يثريه. يثريه لأنه جعله ينحدر من صلبه. وهو يثريه ليجعل منه آخر يختلف عنه. لأنه لا يزج بهذا الآخر في الواحد النمطي عبر صيرورة التطابق الارتدادية. إن تفجير الاختلاف في صلب الخطاب هو خلق مساحة رحبة ومحتملة تكون بمثابة التجاوز على أساس الاختلاف. وبذلك نضع حدا للذهنية المراتيبية، الفوقية الاستعلائية، للمواقع السلطوية حتى يصبح كل شيء افقياً.

الأمر، إذن، يتعلق بتفجير الاختلاف والتعدد في صلب الواحد المطابق لذاته. وهذا الاختلاف هو اختلاف أفقي لا عمودي، إن التشبث بالتطابق والتمسك لا يفضي إلى ضياع. ومن لا يقبل بالضياع لن يجد شيئاً. فهو لا يتحرك نحو الآخر ليستشعر وجوده. فهو لا يغامر في المجهول وإنما يتصلب ويتيبس في المعلوم. وهو بذلك يصبح جثة لم يتفطن الناس إلى دفنها. لأنهم يصدرون عن وعي مماثل يعيد اليهم إنسجامهم وتطابقهم مع ذاتهم، وبالتالي استقراريتهم. وعيهم هو بالضبط، أو يكاد يكون بالضبط أو يمكن أن يكون بالضبط، مختزلاً في عبارة مثل «هذه بضاعتنا ردت إلينا» وعي ورثوه عن أسلافهم. وهم، طبقاً لذلك، لا يفتأون ينتجون ويعيدون إنتاج شيء مماثل ومطابق لما وجدوه من قبل.

ذلك أن اكتشافك لهويتك يتطلب الخروج عنها لتتم عملية كشفها واكتشافها. وهذه الصيرورة تسمى «إقلاعا» غير ان اولئك القطيع، ذوو الوعي المطابق لذاته الذي لا يغامر خارج حدوده، لا ينفكون يعيدون التائه إلى حظيرتهم، إلى حظيرة أبيهم ليتطابق مع أنموذجهم ولا يفلت عن زمام مقولاته. فهم لا ينفكون يسدون الطريق أمام كل توق إلى المستقبل ليعيدوه إلى الحاضر وإلى حظيرتهم. السفر، الذهاب، التيه: هم دائماً له بالمرصاد. لا يهمهم من الأمر إلا إقامة صنمهم وإلزام الآخر بالمكوث عنده، وحيث هو، لعبادته، ولتقديم القرابين.

إنهم يتابعون الآخر بذهنية الرقيب قصد مراجعة ما يكتبه (Démarche de verification) ليروا هل يتطابق مع أنموذجهم أم يخالفه. وإذا هو إتسم بالاختلاف فإنهم يتوخون استراتيجية

الاحتواء. فإما يحلون فيه أو يفرضون عليه أن يعدّل من إختلافه حتى يضعون حدا للتمايز والتنويع فارضين منطق التجانس. لأن في نشدان التعدد والاختلاف نشدان للانهائي ونفي للمحدود. . .

فالكلام ينبع من الاختلاف ليتم التواصل. أما اولئك القطعان فيفرضون على الآخر أن يكون امتداد لصوتهم أي لا يتكلم.

إن جاك دريدا هو ضد هيغل. لكنه مذ يأخذ في الكلام ضد هيغل فهو ليؤكد ويعترف بحضوره يتكلم ضده لا لينفيه. وإنما ليختلف عنه. لأن الكلام، مرة أخرى، ينبع من الاختلاف. لأن الكلام ليس له بداية منطلقها تطابق الفرد مع ذاته في وحدة مزعومة. إن الكلام يأتي من منطقة تتسم بالتعدد والاختلاف. ذلك ان جاك دريدا لا يفتأ يذكرنا بأن ذلك العهد الذي طال واعتبر الانسان (وعيه سمح له بذلك) فيه نفسه مركزاً للكون وقطبه الأصلي، قد ولى وانقضى. فمنذ إنبلاج فجر الخطاب لا يكون الكائن إلّا اختلافا. فنحن حسب جاك دريدا نختلف عن هيغل لأننا نوجد فيه. وذلك من موقعنا نحن، المغاير له. أما من موقعه هو، فالنسق الهيغيلي، منطق تطابق في آخر المطاف. فهو إزاء الموت، ذلك الآخر، المختلف، الذي لا يقبل التدجين، يطابق بينه (بين الموت) وبين الحياة. وهو بذلك يعيده إلى حضيرة النسق. وحتى فرويد يفعل نفس الشيء. وحتى جورج باتاي يحذو حذوهما. رغم ان الموت يفلت عن زمام مقولات الفكر. فمنطق هيغل، شئنا ام أبينا هو منطق الاختزال، امتداد للمنطق اليوناني، الافلاطوني القديم. لأنه في الأخير نضال من أجل تطابق الواحد مع مقولاته. إنه حنين إلى بداية قديمة دون قبول بمبدأ التيه. هناك، حسب جاك دريدا شيء، مشترك عام، تلتقي فيه وعنده جميع الأنساق المنطقية الغربية. فهي في الأخير تتفق مع بعضها، ولو ضمنياً ومن بعيد، في شأن الهوية المعزولة، المتقوقعة على ذاتها، أو في شأن الثنائية الضدية التي تنفي التفاعل، او في شأن التعارض العدائي الذي ينفي حق الاختلاف، أو في شأن نوع من الاقلاع النهائي المزعوم. كل هذه الأنساق المنطقية، يحكمها مبدأ واحد هو المبدأ العشائري، العائلي، العرقي. مبدأ القطيع الذي ينفي التعدد والاختلاف والتمايز ولا يقول إلا بالانسجام، والانضباط والتطابق، إنه مبدأ جنائزي، مأتمي، لأنه مبدأ الواحد، القاهر. ولأنه كذلك مبدأ المراقبة والسيطرة والاختزال والمراجعة.

غير أن الذين يتشبثون بهذا المبدأ يتمسكون بوهم. لأن هناك، حسب جاك دريدا، دائماً تصدّ في صمت لهذا المبدأ، ذلك أن القديم لم يقع هضمه بما فيه الكفاية لأنه وقع إلغاؤه وإقصاؤه حسب مبدأ الاقلاع النهائي. فلم تتم عملية التجاوز لأننا لا نحسن التعامل مع

إستراتيجية الاختلاف. فالقراءة التي يدعو إليها دريدا لا تتمثل في رفض قاطع بحيث يمكن ويسهل احتواؤها من قبل السلطة. لأن التعارض الضدي، هو أخطر شيء يهدد الفكر فهو يفقده ثراؤه وينفي عنه صفة التواصل.

وجاك دريدا يتصدى دوماً لأولئك الذين لا يهمهم إلا تضميد الجرح فلا يحافظون على نزيف الحياة والفكر. فهم لا يفتأون ينفون هذا الآخر الذي يسكنهم لأنهم لا يقبلون بالذهاب وبالضياع بل إنهم يستغلون فرص القول المتاحة لهم لفرض التركيز على إشعاعهم الشخصي. بل قد تذهب بهم العجرفة وحب الظهور إلى استبدال مقولات الآخر بمقولاتهم.

وسؤال جاك دريدا يبقى دائماً مطروحاً: أية استراتيجية، يمكن لنا أن نتوخاها حتى نفشل الخطاب ونعوق ما يرتد به إلى ذاته، فنفرض عليه اختراق تخومه والقبول بمقولات الآخر.؟ غير أن تمثل الخطاب المتطابق مع ذاته، المرتد دوماً نحو مقولاته أمر واجب، ومهمة لازمة. فذلك من مستلزمات القراءة الرهينة المتأنية التي لا تحجم عن مغادرة موقعها أو خسرانها له. فالقراءة التي تحيي جسد اللغة المهترىء القديم، تشكل مغامرة خطيرة. إن القراءة المتأنية، هي القراءة التي تقوض مقولات الخطاب المتطابق مع ذاته ومع مقتضياته وذلك لتدفع به إلى مناطق صمته حيث يصعب لديه، هناك إصدار أحكامه وفرض إجراءاته التي لا تخرج عن ثنائية: الخير/الشر. الخارج/الداخل. الايجاب/السلب. الصحة/الخطأ. القبيح/الجميل. هذه القراءة المعتمدة تهدم بنية الخطاب العمودية/السلطوية/المراتبية. إنها تقوض أمنه المعرفي وسلطته وتفرض عليه ولوج المناطق التي يقيم عندها المتصوفة. إنما إفشال لمنطق التعارض التبسيطي. وهي تترصد كل أثر للرغبة يروم التشبث بالابعاد الميتافيزيقية في النص.

ففي كل كائن معروف، حسب جاك دريدا، كائن غريب عنه. وفي كل كائن غريب، كائن معروف. وللغريب أن ينفذ إلى مألوف الخطاب فيفجر ويستقر فيه فيألفه. ذلك عكس، قانون النفي الهيغيلي الذي يفضي دائماً إلى التطابق مع ذاته عبر النسق الجدلي المعروف فلا يتجاوز إنغلاقه، المتمثل في المعنى والقانون والاطلاقية. فالقراءة المتأنية، المتمهلة، تزعزع المقولات عن مواقعها وتفيض على حدود الخطاب الفلسفي الكلاسيكي وقراءته المعهودة، بل إن هذه القراءة لا تقول شيئاً، تلك التي تعتمد استراتيجية الاختلاف، فهي تكتفي بالاشارة إلى ما يتجاوز حدود النص. إنها لا تختزله بل تنبه إلى هذا الفائض الذي لا يستوعبه إدراك أو يشمله نسق. والقراءة إذ تشير إلى هذا «اللاشيء» (أو هذا الفائض، أو هذا الخارج، أو كما نريد) فإنما تعتمد على الضياع الذي لا يرجى منه طائل. إنها تبديد لطاقة دون مقابل. إنها خسارة

للحضور. إنها صيرورة إنهيار وتدمير لذاتها. إنها نشدان الآخر والبحث عنه دون توقف ودون اعتبار للامكانيات التي في حوزتها. لأن التواصل مع هذا الآخر هو دائماً تواصل مرجأ....

ولأن الآخر لا يدجّن ولا يختزل ولا يمكن احتواؤه. فهو لا يحضر تماماً في الوعي بل يبقى جانباً منه غائباً. وهذه القراءة التي يعتمدها دريدا هي دائماً بالمرصاد لمنطق الهيمنة والسيطرة والاستحواذ والاحتواء: «فهي لا تفتأ تولي الكثير من الحساب حتى لا تدحرج في شرك أي حساب» «نصوص: ص 37». وعندما تزعزع القراءة الخطاب من موقعه فليس ذلك قصد الإحلال في مكانه وتبوأ مكانته، فمواجهتها ليست عدائية، وإنما قصد التواصل مع الآخر والانفتاح عليه. فالقراءة ليست إستحواذاً وهي ليست حرب مواقع. فهي ليست نفياً للآخر ومصادرة لممتلكاته. لا! إنها ليست إستملاكاً. القراءة تواصل مع الآخر. والقضية لايمكن اختزالها في نسق جدلي. فهي تفيض عليه وتتخطى حدوده. فالقراءة تدفع باللغة إلى قول ما لم تتعود قوله. وهي من جراء ذلك تبلغ حالة من تفكك تفقد فيها نسقها وتماسكها. إن القراءة التي يحفزها روح الاختلاف تختلف عن منطق التناقض ومنطق النفي. فهي لا تنفي لتؤكد أو تناقض لتثبت. وهي لا تنغلق على نفسها وترتد إلى ذاتها. وهي لا تفتأ تهدم ما أقامته وتفكك ما بنته. خطابها دوماً ينحل وباستمرار يفقد تماسكه. وهي لا تفتأ تكسر قيودها لتفلت من عقالها. هي النص ونقيضه، وهي مركزه وهامشه. فهي لا تفتأ تمزق نسيجه لأن صلابته وتيبسه يحولان دون قراءته. والقراءة نشاط وفعل وصيرورة لا ينتهي. لأنها ليست اختزالاً للآخر الذي لا يحتويه. فهو عصي عن الاحتواء ولأن القراءة بدورها: لا تفتأ تقيم مسافة الاختلاف. فيبقى الاختلاف دائماً مرجأ لا تتقلص مسافة تباعده. هذا يعني أن مثل هذه القراءة لا تفتأ تضع حداً للأماكن المريحة التي يتبوأها الخطاب. ذلك الخطاب الوثوقي، المغرق في الدلالة، المكتنز المعاني. ذلك الخطاب الذي يدعي الإتيان على فوضى الواقع فيزعم انه يمسك بها. ويعترض ج. لوبران في كتابه «صبر المفاهيم» (ص 411) (P.411) «La patience du concept» على دريدا قائلاً «أليس منحى دريدا يعني أننا فقدنا حاسة الاصغاء ولم يعد لنا من دور إلاّ الانكباب على النصوص» لا! أبداً! إنه القراءة التي تعتمد الاختلاف المرجأ ولا تنفي حاسة الاصغاء. بالعكس إنها تقول بإمكانية التضامن وتضافر الجهود بينهما. فهذه القراءة المعتمدة لا تستبدل الاصغاء الحي بالتشريح الكتابي المدمر والمميت. بل تدعو إلى تهذيب حاسة الاصغاء وصقلها. لأن تهذيب حاسة الاصغاء يجعلها أكثر إنصاتاً إلى جرس الحروف المكبوت وغرابة النبرات النابية فتلفت إليها البصر ليتوجه إليها، وقد كان فيما مضى مشيحاً عنها. ولكن حاسة البصر تبقى دون ما نرتجيه منها مهما شملها من الصقل والتهذيب. لأنها تبقى، دوماً دون سؤال الآخر الذي لا يفتأ نداؤه يتناهى إلى سمعها. لأن سؤال الآخر، هو، في جوهره، نداء.

إن أهم ميزة تسم بطابعها الخاص اعمال جاك دريدا تتمثل في رصده الدّؤوب والمتأني لكل علامات الغياب في النص أو في القول. فهو بالمرصاد، دوماً، لهيمنة الحضور وإمبريالية المعنى وسيطرة العلة الأولى وهاجس المحطة النهائية (الأخيرة) التي تقول بها المثل الميتافيزيقية. إنه لا يتضامن مع الحروف الكبيرة (ويقصد، ربما، التجريد). وهو لا يساند الأنساق المعرفية التي تدعى الشمولية والتطابق مع ذاتها. فهو لا يفتأ يقوض كل مملكة. بل هو يتصدى لكل منزع فينا يتوق إلى الاتحاد مع كل ما هو مملكة أو ملكاً، سواء كان ذلك إلاهاً أو إنساناً أو حقيقة أو تاريخاً. إن ذلك إعلان عن يوم القارعة أو يوم النشر حيث يمضي الكل إلى زوال. إنه يدعونا إلى عدم الوثوق في القيم التبسيطية التي لا نفتأ نستكين إليها. كما انه يدعونا إلى عدم الاعتقاد في صحة تلك الثنائيات التي مضى وتولى عهدها: الخير/الشر. الصح/الخطأ. وذلك لأنه لم يعد لنا من «حظ خارج الحظ».

إن جاك دريدا يقر بأنه ضحية مصاب ألم بصحته أو أنه بالضبط عصاب لا يفتأ ينجذب إليه وينأى عنه في ذات الوقت. إن دريدا يفهم ضياعه على أنه نداء. نداء يحثه على السير ويثنيه عن كل رغبة في الاستقرار. وهو في سيره لا يعرف إلى الوصول سبيلاً وإلى المحطة الأخيرة اتجاها. لأن هذه المسيرة التي اعتمد فيها على مبدأ الاختلاف تزيد من حيوية الرغبة وسرعتها وتدفقها. وسؤال دريدا الجوهري يبقى دائماً، وباستمرار: كيف نبدد الحضور؟ ذلك الحضور الذي لايفتأ يحضر دون أن يحضر تماماً. لأن هذا الهاجس هو الذي ما فتىء يشغل الفكر ويدفع به دائماً إلى المساءلة، فلا يخلد أبداً إلى الاستقرار ولا يركن إلى الراحة. إلا أن هذا «اللاشيء» الذي لا يحضر، لا يفتأ الفلاسفة يغيّبونه بالرغم من أن هذا «اللاشيء» هو سبب وعلة وجود الأنساق المعرفية جميعها.

إن صيرورة التقويض التي يتوخاها جاك دريدا ليست نفيا وليست نقداً. إنها فقط تقاوم التوق إلى الحنين والمنزع الارتدادي. لأنها ترافق كل إصرار في الحضور، لا ينفك يتأكد. بل إنها صيرورة يغلب عليها طابع الود. أي انها طريقة غريبة عن المنحى الديالكتيكي. إنها إعتراف بلعبة الوجود البريئة، المرحة، عبر تشابك الدوال وغزارة المعالم وتعدد الاثار. فهي لا تقول بمرجعية المركز ولا تنفي غيابه ولا تبكيه. إنها لا تعوض السيطرة الفاشلة بسيطرة تنفيها وتتبوأ مكانها. إنها لا تقول إلا بالآخر، بالشيء المغاير، أو بأكثر دقة، بذلك «اللاشيء» الذي يستعصي عن الحضور ويستعصي على فاه من يريد النطق به. لأن هذا الآخر ليس ذا طبيعة لغوية. وهو إن يلوح بغيابه من بعيد، فنحن نستشعر حضوره، دوماً، في شكل خطر ينذر بالوعيد أو «في شكل شكل لا شكل له» (هوامش ص Marges 290).

إن كتابات جاك دريدا، عبارة عن بذور تلقى وتنثر ولا طائل يرجى من ورائها. إنها

اللغات على نحو «بابلي» مضافاً إلى ذلك تمازج الاجناس وتشابكها يعتبر بمثابة المسار الذي يؤدي إلى الكارثة وإلى انتفاء الحجة عندنا إلى الحقيقة وإلى الحضور. إن مثل هذه الفوضى تحدث فينا خوفاً أساسه عدم تحمل هذا «الخارج» العصي عن الاحاطة به او الاستحواذ عليه وامتلاكه. ذلك ان عجز اللغة يحكم علينا بأن نمارس فعل الاختراق ونتشبث بالنجاسة وننشد الضياع والتيه ونُمتحن فيما يصعب تمثله والسيطرة عليه. فلم يبق بعد اليوم مرفأ نستنجد به. هنا، فحسب، مغامرة أساسها التيه. لم يبق إلا نشدان الكارثة بالاعتماد على كل ما يعطل صيرورة المعنى لتصبح المغامرة لعبة والتيه إحتفالاً. وكل ذلك يخاض باسم ما هو ضد الذاكرة الارتدادية، المتقوقعة على ذاتها: «نحن إذن منذورون لممارسة فعل النسيان والغياب» «الكتابة والاختلاف المرجأ» ص 389 «حتى نصبح نعرف النسيان دون إتكاء على المعرفة» بطاقة بريدية ص 85. وهذا النسيان لا يتأتى إلا بقبول فعل الاختراق المميت، والضياع الذي لا رجعة فيه: «لنحرق الكل وننسى الكل» (بطاقة بريدية ص 46) «لنحرق ونبدد وننهك الكلمات» «Bruler, consumer, gaspiller les mots» لأن ذلك «يجعل اقتحام الموت امراً مرحا ومريحاً» (الكتابة والاختلاف المرجأ، ص 403). غير أن هذا الميت، المحترق حياة لا يفتأ ان ينبعث من رماده مقهقها ليواصل تيهه في الأدغال الوعرة دون أن يخلف أثراً وراءه. مثله مثل شبل نيتشه ذلك السوبرمان الذي يستيقظ وينهض فجأة متابعاً سيره دون أدنى اعتبار او التفات لما خلّفه وراءه. «إنه يحرق نصه باستمرار ويمحو آثاره دوماً» (هوامش ص 163). وهو إذ يتخلى عن عمل أي شيء معه ففي ذلك استفزاز للرغبة وحث لها. ففي استفزاز الرغبة بواسطة الضياع ضمان لمواصلة السير.

هكذا نتأى عن آثارنا التي خلفناها وراءنا دون أن يكون للوصول سبيلاً ودون أن يشكل وصولنا مطمحاً. لأننا لن نكون قادرين على العطاء إذا لم نكن قادرين على الخسارة وعلى النسيان. نسيان الشيء الذي نعطيه ونسيان الشخص الذي شمله العطاء ونسيان الطريقة وسبب العطاء. نسيان ما نتذكره وكذلك نسيان ما نأمله ونترجاه مستقبلاً. ذلك هو العطاء الحقيقي. إن كان للعطاء من حقيقة، «العطاء ليست له وجهة معينة وليس له صاحب معروف ذو هوية محددة» (بطاقة بريدية ص٨١-Carte postale p. 81) لأنه عطاء دون حساب ودون تحفظ. انه لا يرتجي مقابلاً أو اعترافاً أو جميلاً مماثلاً لجميله. «إنه يفلت عن دائرة الأخذ والعطاء وعن دائرة التبادل وعن دائرة التعويض وعن دائرة المواعيد المضروبة» (نص،ص ص 24).

وهكذا فإن القبول بعدم السيطرة هو انفتاح عن المجهول. «إنها فرصة الآخر، تتاح لنبره ليحل في كل لحظة، فيكون موسيقى محببة، موسيقى قريبة إلينا وعادية» (نبر، ص٦٧ - ٦٨ .(Ton p. 67-68.

إن انعدام الوجهة المعينة والتخلي عن حمل الأثقال يمثلان حظاً: «لا! ليست للرسالة وجهة معينة أو محطة أخيرة. وما ذلك بالعامل السلبي. إنه الشرط التراجيدي الأكيد ولكنه الوحيد لكي يحدث ويجدّ جديد» (الصورة البريدية، ص 133) وان يجدّ جديد هو أن يجد حدث فريد ومتميز فلا يمكن استبداله أو تعويضه بحدث آخر غيره. بحيث تنتفي كل دلالة للشمولية او ظاهرة لها فلن يعود هناك مجال للحكم الإطلاقي أو إمكانية لوضع خطة أو لصياغة برمجة. كما أنه قد يحصل ما لم يكن في الحسبان فيتعدد ويتكرر في صيغة حدث أو نص. لكنه تعدد يفتت ويهشم ويجزّىء الحدث الفريد المتميز. (انزياحات، ص 306 ..Ecartop) إنه تداخل بداتي لا يمكن فك عناصره أو حل نسيجه. لأنه تداخل ما هو فريد بما هو تعدد، وتداخل ما هو في صيغة المفرد بما هو في صيغة الجمع: «لأن اللغة تفتح الكلمة فتجعلها تهجس بالآخر» (نبر، ص٦٧-Ton,P 67) ذلك الآخر العصي تمثله فهو يرفض أن يحل حاضراً. فالكلمة ليس لها إلا أن تومىء إلى الآخر الذي يقيم هناك. إنها تشير (الكلمة) إلى نبرة (الآخر) وإلى إسمه. فهو دائم حاضر هناك. ولكنه حاضر لا يفتأ يحضر دون أن يحضر تماماً في السرد (نبر، ص٧٧-Ton p.77) «فبنية الكتابة تتضمن إشارات تهجس بغياب الآخر، أو بهذا الآخر الغائب، ولو كان هذا الآخر هو لا أحد» (نبر، ص١١-Ton p.11)[1].

إن الآخر هو مبعث النصوص جميعها. فهو متلقيها الحقيقي ومنبعها الأصلي ومحركها الأساسي. «داخل هذه البنية يجدّ الحدث الفريد من حين لحين، من خلال البذل الذي لا يقدم نفسه باعتباره عطاء وإنما باعتباره تبـرئة من هذا العطاء» (نبر، ص 11). وذلك دون أن يكون في الأمر إتكاء على خطة وضعت، أو برنامج وقع صوغه، او تمييز وقع استغلاله. فليس هناك مجال للمعرفة ولا للدراية. «فبين المعرفة من جهة وبين العطاء من جهة ثانية بون شاسع ولا محدود ولا مجال لاجتيازه» (الصورة البريدية، ص١٨٨ C.p.p.188) «أفلا يكون في إنتفاء الأدلة النهائية والقاطعة ما يجعل الجديد يجد والحدث الفريد يحدث» (نبر، ص 11)[2].

وانطلاقاً مما تقدم يمكن ان نعود إلى السؤال الذي طرحه جاك دريدا. «ما طبيعة هذا الفعل الذي ليست له أية وجهة أو اية غاية؟ أي فعل يكون هذا الذي ينفي كل مجال للتنبؤ وكل سر جديد؟ أي فعل يكون هذا الذي يعلن يوم القارعة ونهاية الكون من ناحية ويناديك من ناحية أخرى قائلاً: تعالى! انظر ما يجد من جديد، شاهد الحدث الفريد؟» (نبر، ص 98)[3].

(1) «Il y a la un depossession inscrite dans la structure même de la langue l'ecriture cette trace donnée qui vient de l'autre, même si ce n'est personne» («Ton» p. 4).

(2) «Mais en son improbalitite même et en l'impossibilité d'en faire jamais la preuve ne faut-il pas croire que ca arrive?» «Ton» p. 11.

(3) «Que fait-il en affolant toute assignation et toute destinations, en annonçant la fin des «revelations» assurées, en proclamant que l'apocalypse, c'est fini, je te dis, voila ce qui arrive» Ton p.98

تراه لماذا يخوض جاك دريدا إذن، فعل الكتابة؟ تراه يفعل ذلك، استجابة لأي نداء وأداء لاية مهمة؟ إنه سؤال ملح، لازم وأكيد بالقدر الذي تستحيل الإجابة عنه. أو ترانا نجانب الصواب إذا أوردنا تصريحاً لجاك دريدا يتعلق برؤيته للفعل الكتابي؟ لا يكون الفعل الكتابي، لدى جاك دريدا، يتمثل في إحداث تأثير في أحدهم مع التلويح له بالمجيء، هاتفاً به، منادياً إياه «ألا تأت؟» لكن ما دلالة هذا النداء وما معناه وكيف نفهمه؟ ويجيبنا جاك دريدا عن ذلك قائلاً «إنّ هذا النداء هو مشبك من الهتافات والأصداء»(نهايات الانسان، ص٤٨٥ Les fins de l'homme, p.485)إنه نداء يصعب تحديد وجهة البداية ووجهة النهاية فيه. «لأنه يأتي من خارج الكائن ويخاطب فيه ما يتجاوز حدوده» (نبر، ص 94) إنه «لا يتوجه إلى هوية محددة سلفاً». «إنه رسالة وصلت من قبل وهي لا تفتأ تعدل وجهتها وتغيرها، الوجهة التي تنشد الآخر المغاير» «إنه تغير لا يثبت على حال» (نبر، ص 95). «إنه نداء لا يفتأ يتكرر فيلتقطه الاصغاء ويزيفه أو تشمله المنازع التجديدية فتشوهه. وليس هناك من ضمانات تحفظ وتحافظ على سماته الغيرية ـ كآخر» (نهاية الانسان، ص 480). فهو لا يفتأ يخضع لصيرورة المحاكاة وفعلها الذي يزج به في نمطية خطية استقرائية، قياسية فتميته وتشيّؤه. فهو لا يفتأ يتعرض لهذا الخطر الذي يهدده ويضيق عليه الخناق زاجا به في بعد الوحدانية وممليا عليه سلوكاً خطياً ممنهجا. في حين انه لا يعرف إلا الى التيه هاجساً وإلى السفر دعوة وإلى الترحال مصيراً.

من هذا المنطلق يمكن أن ننظر إلى جاك دريدا على أنه عبارة عن عابر سبيل يحل بيننا مؤقتا. ونحن نستغل حلوله بيننا لنطرح عليه بعض الاسئلة: أولها يتعلق بفعل الهدم من حيث هو استراتيجية ومغامرة، من حيث هو خطة معتمدة للاحاطة بكل بنية تدعي السيطرة والشمولية. أما سؤالنا فهو: إلى أي مدى لا تقيم منهجية دريدا، هي الأخرى، اعتباراً للخطر الذي تقبل عليه دون ضمانات؟ إلى أي حد تقبل منهجية دريدا بالضياع دون ان تقيم إلى ذلك حساباً؟ ألا يوجد، في منهجية دريدا، شكل من أشكال السيطرة خصوصاً عندما يقول بأن «الوهم أشد رسوخاً من الحقيقة بل إنه متجذر فيها بالدرجة التي يصبح متطابقاً معها ومطابقاً لها تماماً» (البطاقة البريدية، ص 454). وقد يعترض علينا معترض قائلاً لنا: «إن السؤال الذي تطرحونه، هو بدوره، ينم عن قدرة في التمثل والسيطرة؟ ذلك ان اتهام استراتيجية الاختلاف بالسيطرة، هو في الحقيقة نشدان للوثوقية وللشمولية وللاحاطة التي تأخذ شكل الحروف الكبيرة؟» (هوامش، ص 22). ولكن ألا يتضمن هذا القول آليات دفاع متطورة تضمن الحصانة وتفرض المناعة؟.

أما سؤالنا الثاني فيتعلق بالغيرية من جهة وبالفساد والانحلال من جهة ثانية: «أليس فعل الاختلاف ـ في حد ذاته، من حيث هو مقاربة للآخر المغاير تماماً، الآخر الذي لا يمكن رده أبداً إلى المماثل والمطابق لذاته، الآخر الذي لا يمكن له ان يتبوأ مكانة ما هو شمولي، الآخر

الذي تستحيل مقاربته ـ يتطلب هو بدوره(فعل الاختلاف هذا) مقاربة تتولى تفتيته وذلك لنتلافى كل فعل اختلاف يتحول إلى فعل إختزال؟» (موريس بلانشو: الحوار اللانهائي ص Maurice Blanchot-l'entretien infini p. 319 319) وهكذا تصبح مقاربة الآخر المغاير مقارنة تنبني على مفارقة: «لا يمكن مقاربة الآخر المغاير إلاّ بالابتعاد عنه، فيتبدى لنا في نأيه عنا وهو لا يفتأ في نأيه هذا يواصل سيره ونحن نحث السير والخطى مبتعدين عنه. فالآخر المغاير ينفي التناقض الذي يتمثل في الجمع بين ما هو قريب وما هو بعيد فيختزل البعدين في مبدأ واحد» خطوات (**نهايات الانسان**، ص 205). لكن إلى أي حد يمكن لهذه المفارقة أن تشمل الانحلال الاقتصادي وتطبعه بغيرية تنفي عنه طابعه الاقتصادي حتى نساهم في تحديد هذا الاخر المغاير الذي لا يمكن ان نشير ونومىء إليه رغم ما تنطوي عليه هذه الإيماءة أو هذه الاشارة من خطورة؟

وأخيراً ألا يمكن القول بأن الاستراتجية التي يتوخاها دريدا والتي تكرس همها الأساسي على التعدد والتفتت المتناهي في الذرات، هي منهجية تذهب ضحية الغواية التي تمارسها عليها ما يمكن ان نسميه «الموت» و«النفي» و«الخواء»؟ هذا السؤال يطرحه هنري ميشنيك مضيفاً إلى ذلك قوله: «إن في هذه المنهجية تقديس لمبدأ «التعددية» و«مبدأ النفي» ولما هو «مستحيل» (هنري ميشنيك، العلامة والقصد: ص٤٩٠ Henri Michenic, le signe et le poème. p.490) وذلك حسب وطبقاً ووفق فعل هروبي، وتحييدي ـ لا يفتأ يلتذ دائماً بارتداده إلى أرض الميتافيزيقا زاعماً الابتعاد عنها وكل ما في الأمر أنه لا يفتأ يحن إليها (هنري ميشنيك ـ العلامة والقصيد: ص 445). ربما كان في هذه المنهجية تعبير عن الوجه الآخر للميتافيزيقا المغاير لذاته (ص: 411. نفس المصدر). وإذا كان لنا أن نقول ذلك في صيغة أقل انتقاداً فسيكون ذلك في طرحنا للسؤال التالي: ألا يكون الفعل الكتابي (منهجية دريدا) الذي يزعم التصدي لاوهامنا الاسطورية مثل الحضور، والقرب، والحياة التي لا تعرف الموت والاستراحة الكلية، لا يفتأ يوهمنا هذا الفعل الكتابي هو بدوره، بهذا الجديد الذي ننجذب إليه؟ ثم ألا يعترف جاك دريدا هو ذاته، ولو نسبياً، بذلك، حسب ما جاء في تصريح له: «ما دام الأمر يتعلق بالحنين فأنا أرغب في قطع الصلة به محافظاً على الحنين الذي يشدني إلى الحنين وأنا اتحمل كل مسؤولياتي في ذلك» (نهايات الانسان، ص 311).

ورغم هذه التساؤلات وهذه الانتقادات التي تطرح على جاك دريدا فانه لا يساورنا أدنى شك في أن جاك دريدا مفكر نحيي فيه شجاعته التي جعلت من فعله الكتابي سلاحاً ضد الوهم الذي يتضمنه فكرنا وتنخدع به رغبتنا. «كان علي ان اكتب بكل ما اوتيت من قدرة على الدقة ـ ما هو في تعارض كلي مع رغبتي، (أو ما أزعم معرفته على أنه رغبتي)، وأعني بذلك رغبتنا

جميعاً، رغبتك أنت، أي تلك الكلمة الحية، ذلك الحضور الكاذب، ذلك التحديد المباشر، وذلك الحفاظ القاتل» (البطاقة البريدية، ص 209). وإذا كان ينمّ هذا المسار عن صوفية فهي صوفية تعتمد على مبدأ الهجرة والنزوح ولا تعتمد قط على مبدأ العودة أو مبدأ الحلول في الواحد. إنها صوفية يتقاطع منحاها مع منحى ميشال سيرتو: «الصوفي هو ذاك الذي لا يفتأ يسافر وهو متيقن من أن الذي يبحث عنه ليس شيئاً معيناً أو مكاناً محدداً. إنه مقر العزم دوماً على عدم المكوث «هنا» أو «هناك» وعدم الرضا بـ «ذا» و«ذاك» «القصة الصوفية» وهذه الهجرة الصوفية نحو المجهول هي استجابة للنداء الذي يهتف بنا. لكنه نداء يضل يسقط ولا يصل. هو النداء الذي يبقى دون سيطرتنا عليه. إنه الايماءة الوحيدة، في بعدها الاخلاقي. الجديرة بالاهتمام. إنه نداء يبقى خارج دائرة ما هو انطولوجي وخارج ما هو قانون موضوعي وخارج تلك الدائرة التي لا نفتأ نحتمي بها كلما هددنا الخطر او تملكنا منزع المحافظة على انفسنا زمن الرعب واليأس: «لا يمكنني أن أصغي إلى الآخر الا حين أكون معدماً لا أملك شيئاً وحين أكون في حالة عطالة قاتلة. وذلك النداء. إننا لن نستطيع تصفية حساباتنا بصورة نهائية معه .. إنه دين لا نفتأ نسدده. أنت مدين إذن أنت لا تستطيع مهما حاولت: الضيق، الشدة، الاستغاثة هي العلامات التي تدلني على صوت الآخر. وعندما يملي علي الآخر صوته فليس لي إلا ان اذعن له وألتقط ما يقول. ذلك هو الأمر الاخلاقي الوحيد الذي التزم به وامتثل له» (نهايات الانسان، ص 183).

عين دراهم - تونس
أوت 1986

جاك دريدا

اجرى المؤلف الحوار بالفرنسية ثم ترجمه وصاغه بالعربية.

ظروف الخطاب (الحوار). الملفوظية L'enonciation(*).

حل الفيلسوف جاك دريدا بمدينة «بردو» الفرنسية بدعوة من دار «مولا» للكتاب، الكائنة بنهج «فيتال كارل» عدد 11. أمّا القاعة التي خصّصت له ولجمهور المثقفين الذين تواصلوا معه فتقع بالطابق الثالث من نفس العمارة. اللقاء مع الفيلسوف جاك دريدا كان في حدود السادسة عشية، وذلك يوم الاربعاء 18 ماي 1988. وقد تولّى الاستاذ السيد جون بيار موسّارون تقديم الفيلسوف جاك دريدا مع مسح لسير أعماله. والسيد جون بيار موسارون يشغل مقعد أستاذ محاضر بكلية الآداب في مدينة بوردو III.

كنا بالقاعة نترقبه. وقد كانت قاعة خاصّة بالحاضرين ذوي الجنسية الفرنسية في أغلبهم. فجأة حلّ بيننا. حلّ دون أن يضفي على حلوله أي طابع احتفالي. كان قصير القامة نسبياً، أشيب الرأس كلّه. أسمر البشرة، يرتدي هنداماً متواضعاً جدّاً. دخل القاعة التي أعدت له في غير كلفة، مشرق القسمات. حيّا بعض الحاضرين الذين تربطه بهم صداقة أو مودة أو معرفة بشخصهم. صافحهم باليد. كان يحمل جراباً أزرق، بالياً بعض الشيء على كتفيه. وصل إلى المكتب الذي اعدّ له. ألقى بجرابه أرضاً في هدوء. أخرج منه كتاباً ضخماً. فتحه في موضع منه. أخرج بطاقة صغيرة في حجم الجذاذات. خطّ عليها بعض سطور أو رؤوس اقلام. وضعها أمامه فوق مكتبه. طفق ينظر إلى الحاضرين في مودة، مغيراً وجهة بصره من حين لآخر في هدوء وتأن متمليا الوجوه، في تؤدة، متفرّساً فيها، ولكن بمودّة. لعله كان يحاول استكناه «هوية» جمهوره. أشار إلى الأستاذ جون بيار موسارون بأنه في امكانه أن يشرع

(*) لزعمي أنّ الخطاب لا يصاغ ولا يساق في معزل عن الظروف التي حفّت به وأنتجته.

في أخذ الكلمة. ولقد حاول الاستاذ جون بيار موسارون أن يعطي بسطة للحاضرين عن أعمال جاك دريدا، عن خريطة مفاهيمه، وعن منحاه، طارحاً عليه بالمناسبة بعض الاسئلة. بعدها أخذ جاك دريدا الكلمة. شكر الاستاذ جون بيار موسارون. قال إن مداخلته كانت ودّية وفيها ترحيب بشخصه. مضيفاً «أنه لا شأن لنا بالخطاب إذا لم يوفّر لنا تواصلاً رفاقياً وودّياً بيننا. لقد وهبت عمري للاصغاء، إلى نصوص وخطابات وصوت الآخر. وها سمعي مرّة أخرى على ذمتكم فلتتفضلوا باسئلتكم وملاحظاتكم».

ومن ثمة إنطلق الحديث متمحوراً حول أحدى الشخصيات الفكرية ببردو. ورغم أن هذه الشخصية هي في ذمة الاموات فقد كانت فرصة ليشيد فيها جاك دريدا بالدور الذي لعبته. فهي ما زالت حية تلك الشخصية «البردولية» التي قضت نحبها. ومجهود جاك دريدا، يتمثل في بعثها من رمادها كعادته...

وتواصلت الحصة...

***

أما لقائي الخاص (عبد العزيز بن عرفة) بجاك دريدا فقد جرى على الشكل التالي:

ـ عبد العزيز بن عرفة: حضرة السيد جاك دريدا، يسرّني أن التقي بكم لزعمي أن المثقف العربي يطرح أسئلة على نصوصكم، غيرها تلك التي يطرحها المثقف الاوروبي. لقد اطّلعت على نصوصكم، أعانتني في ذلك مجهودات الذين تناولوك بالشرح والتحليل أمثال «سارة كوفمان» «لوفاسك» «ساف»، «فرانسيس ڤيال» الخ. القائمة طويلة نسبياً. والاهتمام المتزايد الذي أوليه لمنحاكم دفعني إلى الكتابة عنكم فنشرت دراسة أولى بالعربية صدرت «بالفكر العربي المعاصر»(1)، ومرة أخرى بـ «دراسات عربية»(2).

ـ جاك دريدا: شكراً. بدءاً، أقول أن المغرب العربي ليس غريباً عليّ فلي فيه أصدقاء كثيرون. لقد ولدت بالجزائر وبقيت هناك إلى أن أصبح عمري 19 سنة. لكنّني لم أتمكن من تعلّم اللّغة العربية لأنني أنا أيضاً عشت وضعاً شبه استعماري. لقد كانت اللغة الفرنسية لغة المستعمر فلا يسمح لنا باختراق حدودها وذلك حسب توصيات «المركز». لكنني لم أكن مستقرّاً أو مقيماً تماماً في اللغة الفرنسية. ان لي جذورا متعدّدة، فلي مشارب عربية ومغربية وفرنسية ويهودية. ومنحاي الفكري يتغذّى من كلّ الثقافات ويستلهم جميع الروافد الفكرية دون امتياز لأحداها عن غيرها.

---

(1) راجع مجلة «الفكر العربي المعاصر» عدد 48-49: عبد العزيز بن عرفة. التفكيك والاختلاف ص 71-78.

(2) راجع مجلة «دراسات عربية» عدد 1988/4: عبد العزيز بن عرفة: التفكيك والاختلاف ص 30-41.

ـ عبد العزيز بن عرفة: انكم تقولون، السيد دريدا، بمبدأ الهجرة والنّزوح ولاتقولون بمبدأ الإقامة. فإلى أيّ مدى كانت مشروعية التيه عندكم تعويضاً للعشّ الزّوجي ولمبدأ الإقامة.

ـ جاك دريدا: أجل! إنّ أعمالي هي تمجيد لمبدأ التيه ورفض لمبدأ الإقامة. غير أن الأمور تكتسي عندي الكثير من التعقيد. فأنا متزوّج منذ 35 سنة. وهو زواج لا يوفّر لي الرّاحة. فأنا في ظله دوماً في أزمة. فكم من أعزب هو مقيم وكم من متزوج هو تائه.

ـ عبد العزيز بن عرفة: وأنا أقرأ أعمالكم، توقفت عند مفهوم التأخر «le retard». إنّنا نحلّ بعد فوات الأوان. عند وصولنا يكون دائماً شيء قد مضى. وكأنكم باستعمالكم هذا المفهوم تلتقون مع المنظومة اللاّكانية القائلة بالشيء الذي ضاع(*). إلا توضّحون لي وجه الاختلاف بين قراءتكم لآثار فرويد وقراءة جاك لاكان لها؟

ـ جاك دريدا: ان مفهوم التآخر هو عندي رديفاً لمفهوم الإختلاف. وقد يعني بالنسبة لي مفهوم التأخير انطلاقاً من تنميتي النظرية له الإتيان باكراً او المجيء قبل الأوان. فيحصل الاختلاف أو الانزياح أو عدم التطابق أو الفجوة.

ـ عبد العزيز بن عرفة: أنتم اليوم أصبحتم تمثّلون مدرسة، وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية. وفي القرن 2000 ستصبحون أفلاطوناً جديداً. فما هو موقفكم من هذا المنحى الذي يجعل منكم مدرسة جديدة؟

ـ جاك دريدا: ان ما تتطرقون إليه صحيح. هناك، بحق، منحى مؤسّساتي، تعليمي، في حين أن جهدي يتمثل في جعل خطابي يقيم خارج المؤسسة. إلاّ أن هذه الظاهرة المدرسية المؤساستية برزت في الأوساط المنشغلة بالنظرية الادبية. والحقّ أن منحاي لا يبتغي التحول الى منهجية، أي إرْثاً معرفياً يمكن الرجوع إليه وتداوله. لكن منحاي رغم أنه يرفض أن يتحول إلى منهجية فهو في الوقت نفسه ليس رديفاً للتجريبية أو الانطباعية. فنحن لا نستطيع أن نتفلسف إلاّ بالاعتماد على الذّاكرة الفلسفية وإلا فلا أهمية لتفلسفنا.

فأنا من الذين يقولون بالرجوع إلى النصوص القديمة ويدعون إلى قراءتها. الآخر يبقى عندي باستمرار آخر. فتصفية الحساب معه (مع هذا الآخر الفلسفي، النّص الكلاسيكي) لا يمكن أن تكون أو تصبح تصفية نهائية. هناك، أبعاد فيه دائما لم يقع الوقوف عندها أو التفطّن إليها أو حتى المثول عند عتبتها. غير أنه من اللّحظة التي تلقي فيها بسؤالك تجد من تربصوا

(*) L'object, petit «a»: l'objet perdu.

بك الفرص مترصدين أسئلتك بغية الانقضاض عليك أو توجيه بنادقهم نحوك.

عبد العزيز بن عرفة: أنتم اذن، ضدّ القرن الثامن عشر الذي شهد بزوغ فجر العقلانية وانتصار العقل في التاريخ فاتّسم خطابه بالوضوح؟

ـ **جاك دريدا**: أنا لا أقول بلحظة تجزّيء الزمن حسب مسار خطي: القبل، الآن والبعد، أو، الماضي والحاضر والمستقبل. إنّ هذه اللّحظات تتعايش مع بعضها. فالماضي هو دائماً ماضي دون أن يمضي نهائياً. والحاضر هو دائماً حاضر دون يحضر كلياً أو هو لإمعانه في الحضور يحول دون حضوره فيبقى متّسماً بشحوب الماضي.

ـ **عبد العزيز بن عرفة**: ولكن سيد دريدا، ما هو مستقبل المشروع الفلسفي، وأية وجهة ترسمونها له ما دام مبدأ التفكيك عندكم ليس دريفاً للإنطباعية وللتجريبية؟.

ـ **جاك دريدا**: لقد اخترت أن أقيم خارج الحدود الإصطلاحية: أدب/فلسفة الخ... أي خارج الحقول المعرفية المعهودة. ورغبتي تتمثل في فسح المجال أمام كلّ مشروع فكري أو مشروعية تساؤل جادّة، خارج التسييجات المعرفية الموروثة، ولو مُنِيَ مثل هذا الجهد بالفشل. فرغبتي تتمثّل في رفض غائية المشروع وتحديد وجهته. فنكفّ عن مطالبته ومحاسبته قائلين: ماذا كسبنا من جرّائه؟

ـ **عبد العزيز بن عرفة**: نصّكم يبدو معقّدا، عموما، ممّا يدفعني إلى القول بأن لديكم رغبة تحدوكم، تتمثل في هذه اللّذة التي تجدونها في تراكيب جمل يتّسم نسقها بالخروج عن المألوف. ألا يمكن القول أن لديكم لذّة في الصياغة وتراكيب الجمل؟

ـ **جاك دريدا**: نعم! أنا أميل الى تركيب الجمل وأجد لذّة في ذلك. إنّ ذلك يجعلني اكثّف النّص. أفرغه من قصديته وأزيح عنه صفة الوضوح التي تسمه. وهو ما لا تسمح به المؤسسة ولا تقبل به.

ـ **عبد العزيز بن عرفة**: كيف يسمح الآخر الأوروبي لنفسه أن يفرض عليّ: أنا، الآخر العربي، أو، الآخر الافريقي الخ... منظومة علاماته. ثم يقول بعد ذلك: أنا (الأوروبي): ديمقراطي؟

ـ **جاك دريدا**: ان الدّيمقراطية تبدأ من اللحظة التي يتمّ فيها ميثاق التواصل. ومن اللّحظة التي يساق فيها كذلك الخطاب مشروطاً بإطاره وفضائه. أي، أن الديمقراطية ليست معطى يتنزّل ضمن إطار تاريخي. فالديمقراطية ممارسة تستند إلى ظرف زمكاني. وهذا

الظرف، لا بد أن يكون مشروطاً بِعِقْدٍ يلتزِمَ به الطّرفان للحظتهم، طبقاً لميزان القوى الذي يجمعهم ويفرّقهم، ساعة إنخراطهم في سياق الخطاب. أما «القبل»، أو «البعد» فلا يدخل في إطار الحسبان.

ملامح الكينونة لدى هيدجر:

مفكر الاختلاف

«الحقيقة هي ما كان نقيضها، هو ايضاً، حقيقة»

اوسكار ويلد

«من دون اللّيل كيف الفجر يمشج ويشلح ثيابو»

شاعر مصري مجهول مسقط رأسه من ذاكرة التاريخ ولا ندري لماذا؟ أو ربّما كنّا سوف نعلم ذلك بعد قراءة هذه الدراسة، ولكنه ليس يقيناً.

توطئة:

إنّنا نلتمس، معتذرين، من القارىء السّماح لنا بهذه التوطئة لأنّنا نعتبرها ضرورية:

تعتمد المقاربات الحديثة في قراءتها للارث المعرفي والثقافي والتّراثي ولإصغائها للنصوص على مفهومين أساسيين:

1 ـ الملفوظيّة.

2 ـ الاختلاف.

لنوضح ذلك:

ـ أولاً: الملفوظيّة:

تعتمد التنظيرات الحديثة في إحاطتها بمفهوم «الملفوظية» على التمييز أو التفريق الدقيق بين السرد والخطاب.

فالسّرد هو عبارة عن الحكي يُساق، مجرّداً ومحايداً، وكأنّه يُساق من تلقاء ذاته. ففي السّرد لا نعثر على صوت يخترق النسيج الحكائي الذي يحاك أو يساق. والسّرد لا يكون إلا

بواسطة «ضمير الغائب»(*)، وبواسطة، أيضاً، زمن ماضٍ مجرد Le Passé Simple. بل إنّ عالم اللّسان، إميل بنفنيست، يذهب به تصوره في هذا المجال إلى القول بأن ضمير الغائب ليس بضمير. إنّ السّرد لا يمكن له إلاّ أن يساق من منطقة الحياد (La voix du récit c'est la voix du neutre).

أمّا الخطاب، فعلى نقيض وعلى عكس السّرد. ذلك أنّ الخطاب يتسم بحضور صوت المتكلم. وعليه فإن الخطاب، يصاغ نحويّاً، اعتماداً على ضمائر المخاطب وضمائر المتكلم، واعتماداً أيضاً، على زمن الحاضر. كما تعتمد صياغة الخطاب على علامات لغوية لها صلة بالإحالات الزمنية والمكانية مثل: «الآن»، «هنا» الخ. كما تعتمد صياغة الخطاب أيضاً، ومن ناحية أخرى، على علامات لغوية تحيل على المسافة التي يقيمها الصوت المتكلم إزاء ما يعلنه ويقوله. مثل صيغ الشك، والريب، والترجيح مثل لفظة: «ربّما»، «قد». كما أن صياغة الخطاب، تشتمل على علامات لغوية تشير إلى الحالة النفسية التي عليها اعتمد الصوت المتكلم مثل: النعوت، ونقاط التعجّب الخ.

وعليه فإنّنا نخلص إلى القول بأنّ السّرد لا يشتمل على عنصر الملفوظية. أو بتعبير أكثر دقة فإن السّرد هو الدرجة الصّفر للملفوظية لخلوّه منها.

أمّا الخطاب، فيخترقه صوت المتكلّم في النصّ بالملفوظية L'enonciation. أمّا حقلها اللساني والمعرفي فهو «البرلغماتية»(*).

غير أنّ هناك إشكالية لا بد من الاشارة إليها تطرحها النصوص الحديثة أو نصوص الحداثة. فنصوص الحداثة تعتمد على استعمال ما وقعت تسميته «بالخطاب غير المباشر الحر» -Le discours indirect libre-، تعتمده لتلغي الحدود الفاصلة بين السّرد والخطاب. ممّا يجعل التمييز بين المستويين يتطلّب الكثير من الجهد والعناء والصبر من قبل القارىء والمتلقي.

كما أنّ النصّ الحداثي أصبح يكثر من تعدّد الأصوات وتشابكها في صياغته للخطاب. فنجد اللّغة الدارجة تحاذي الصيغ اللّغوية الارستقراطية والكلاسيكية ونجد البناء السليم للجملة يحاذي البناء الفوضوي لها Syntaxe/panataxe في ذات النصّ. وذلك يعني حضور أصوات متعددة ومتنافرة، أصواتاً منحدرة لغوياً (أو طبقياً) من أوساط متباينة يجمع بين شتاتها النّص عبر مسافة الاختلاف. وكأنّ النص عبارة عن شتات من الأصوات. وهي طريقة حديثة

(*) والأحسن أن نقول: «مبنيّاً للمجهول».

(*) فحسب هذا التصور الذي أوردنا تصبح مثل هذه الصياغة: «الخطاب السردي» التي كثيراً ما ترد على السنة نُقادنا، غير دقيقة لأن الخطاب ينفي السرد.

لتفجير الاختلاف عبر مساحة النصّ وسياقه حتى لا يأتي على وتيرة واحدة. تلك الوتيرة الواحدة التي غالباً ما تكون سمة من سمات النّص الكلاسيكي فيأتي أحاديًا، واضحاً في معناه، متجانساً في لغته.

ـ ثانياً: الاختلاف

إنّ الاختلاف، في تصورنا الحديث له، يعني «الديالكتيك مُعَمّماً» «La différence: C'est la dialectique généralisée». أما أبرز فلاسفة الاختلاف في الوقت الحالي فهم إلى زمن قريب: «نيتشه؟» وهيدجر. أما الآن فهما دولوز ودرّيدا أساساً.

ولقد واكب المفكّرون العرب الجدد فلسفة الاختلاف، وكان المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي، أول من انخرط في هذا التيار. وقد تلاه فيما بعد العديدون نذكر منهم: عبد السلام بن عبد العال، (من المغرب الأقصى)، مطاع صفدي (لبنان)، هاشم صالح (سوريا؟)، كاظم جهاد (؟)، عبد العزيز بن عرفة (من تونس)(*) الخ.

وتعتمد ممارسة الاختلاف La Pratique de la différence، أساساً، على الاصغاء إلى مفردات اللّغة لاقتفاء آثار الاختلاف وتجاوز بعد الواحد لمعانيها وللدلالة الواحدة للنصّ وتجانسه مع ذاته وللمدلول الواحد للكلمة فالنصّ يقول شيئاً معيناً ويقول، في ذات الوقت، شيئاً آخر، نقيضاً له، يكتمل به. وكذلك الكلمة، فعلى سبيل المثال ينظر عبد الكبير الخطيبي في كلمة: «نوّار». إنها تفيد نوعاً من الزّهر. وهي تفيد في ذات الوقت نوعاً من الأمراض. فنفس المفردة تشتمل على مدلولين متناقضين. أمّا عبد السّلام بن عبد العال في كتابه القيّم «التراث والاختلاف» فيطرح الإشكالية بالشّكل التالي:

لا يمكن، حسبما يذهب إليه عبد السّلام بن عبد العال، أن ننظر إلى التّراث إلاّ من زاوية و«منطق» الاختلاف. فلا يمكن أن نعتبر أمة من الأمم لها تراث إلا بالقدر الذي يصبح طرفها الحالي (نقيضاً) يختلف عن طرفها القديم. فعبر مسافة الاختلاف هذه تعقد أطراف الأمة الواحدة حواراً فيما بينها عبر التعدّد والاختلاف.

أمّا الكينونة، على ضوء ما جاءت به فلسفة الاختلاف، فلم يعد ينظر إليها على كونها هوية متجانسة. بل إنها الواحد المنقسم على ذاته (Clivé). أي أنها، أساساً، اختلاف.

النصّ، أيضاً، على ضوء هذا التصوّر، لا ينظر إليه على أنّه حامل لمعنى جاهز أحادي

(*) إنّني اسمح لنفسي بأن أضمّ شخصي إلى هؤلاء الذين يعملون في نفس الحقل، ورجائي أن لا تضيق رحابة صدر القارىء بتصرفنا هذا.

وايديولوجي. ويوضح بارت هذا التصوّر قائلاً إنه المعنى هو الايديولوجيا. وأن المعنى إذا تمّ مات، أي أنه جفّ فتيبّس (Le Sens Solidifié). وعليه فإن الاصغاء إلى مفردات النّص المقروء على أنها مفردات تحتوي معاني متناقضة ومتنافرة في ذات المفردة الواحدة وفي ذات النصّ الواحد يعني أنّنا نقتفي آثار الاختلاف لغويّاً. والبحث عن الاختلاف متتبعين آثاره التي تتضمنها المفردة الواحدة أو النص الواحد يعني الانصات المتأتي لصوت الكينونة وهي تعلن عن حضورها عبر الحدث اللّغوي...

تلك هي إذن طريقة هيدجر التي اعتمدها في قراءة فلاسفة الكينونة الأوائل: هيراكليت. انكسمندر، برمنيد فهو يصغي اصغاء متأنياً إلى أقوالهم التي حلّ فيها حضور الكينونة إبان بزوغ فجرها. فكان فجر الكلمة وكان الاختلاف.

ملامح الكينونة لدى هيدجر

مساءلة البدايات

ربّما كان الكلّ يعلم، أو البعض، أنّ آثار هيدجر تتمحور حول سؤال مركزي يتعلّق بالكينونة. غير أن الكينونة لدى هيدجر ليست مطلقاً أو مدلولاً ميتافيزيقياً. فهي ذات بعد تاريخي تنمو بنمو هذا التاريخ وتتضح معالمها وملامحها من خلاله. لكن، هل يعني ذلك أنه يكفي أن نستعرض الصيرورة التاريخية لنعثر على الكينونة. لا! إن الأمر يبدو أكثر تعقيداً من ذلك. فنحن نستعرض الصيرورة التاريخية لنتمثل غياب الكينونة من جهة ولنلاحظ عدم المبالاة الجذرية من قبل الوعي الانساني لهذا الغياب. فانسحاب الكينونة من التاريخ، حسبما يذهب إلى ذلك هيدجر، يرافقه نسيان هذا الانسحاب. أي أن كبت الكينونة كان بشكل مضاعف.

وحتّى نمسك ببعض مظاهر الكينونة ـ هذا اللاّشيء الذي لا يتبدّى عبر التاريخ ـ علينا أن نتقصّى هذا الكبت المضاعف، ونعني الانسحاب والنّسيان فنميّز بينهما. ولكن هل يعني هذا أنّنا سنعثر على الكينونة مطمورة في احدى زوايا التاريخ فنجرّها إلى البروز ونعرضها للضوء؟ لا! إن كل ما يمكن أن نقوم به هو أن نشحذ وعينا فنزيد من تمثلنا لهذا الانسحاب وهذا النّسيان. ولا نستطيع أن نتمثل إنسحاب الكينونة إلاّ إذا خلّصناها من شوائب النسيان الذي طال ألفي عام من السّنين. تتمثل إذن مهمّة الفكر في أن يأخذ على عاتقه الجانب الانسحابي للكينونة من ناحية ممّا سيدفع به إلى تجاوز فعل النسيان من ناحية اخرى.

غير أنّنا لا نستطيع أن نلغي النسيان إلاّ إذا استرجعنا ذاكرتنا. فكيف، إذن، يتسنّى للمفكّر أن يستعيد ذاكرته؟

لن يكون ذلك إلاّ بالعودة إلى فجر الكينونة الأول، لحظتها وهي على وشك الانسحاب ليلفّها ليل النسيان.

تلك أهميّة الفجر!

وهذا الفجر لا يعني أنّ الكينونة لم تنسحب بعد، بل إن إحالتها على التّقاعد قد بدأ لتوّه. وهو انسحاب ما فتىء يتفاقم عبر التاريخ حتى لقد وقع نسيانه ودفنه، وجرّ الثراء عنه. تلك أهمية الفجر!

بل إن توضيح إشكالية الكينونة لن يتأتى إلا بإعادة، مراراً وتكراراً، فتح سجلها التاريخي والوقوف عند لحظة البداية. فلحظة البداية هي التي حدّدت الخطوط الكبرى والعريضة للفكر الغربي. إنها لحظة فريدة ومسكونة بالتعددية وذاخرة بالثراء. لقد كانت لحظة بمثابة البزوغ المعشي. ولكنه بزوغ سرعان ما توارى ولفّه الزوال. ولحظة البزوغ الأولى، هذه هي التي يتمحور حولها التفكير الهيدجري، ونعني بذلك لحظة بداية التاريخ. من هنا، كذلك، ومن ثمة أيضاً أتت الأهمية التي يوليها هيدجر إلى فلاسفة الاغريق الأوائل. فهيدجر هو مؤرخ للكينونة، من ناحية اولى، وهو مفسّر وشارح ومؤول لفلاسفة الاغريق الأوائل، أولئك الذين سبقوا مجيء سقراط. فهو ينطلق من نصوص هؤلاء ليصغي إليها في أناة وصبر. غير أن الأهمية لا تكمن فيما جاء في نصوص الأوائل بقدر ما تكمن تلك الأهمية في الطريقة التي اعتمدها هيدجر في قراءة نصوص هؤلاء والإصغاء إليها.

أي أنّ أهمية السؤال تكمن في صياغته التالية: إلى أيّ مدى يفيدنا التراث الاغريقي الأوّل في معرفة هيدجر؟ وكأن أهمية هيدجر لا يمكن لها أن تكون كذلك إلا إذا احلنا النص الهيدجري على المرجعية الاغريقية الأولى. مثل هذا البحث يتطلّب منهجيّة تحيط، ربّما، بكامل آثار هيدجر لتتوقّف أساساً عند كل حالة إلى صوت فلاسفة الاغريق الأوائل، ونعني «كلماتهم» و«أقوالهم» إنها «أقوال» و«كلمات» تفتح عصر التأويل والتساؤلات الفلسفية حول: الكينونة. الحقيقة. اللغة. الوجود. الزمن. وهي «كلمات» و«أقوال» تهمّ التراث والارث الفكري عامة بقدر ما تهم الآثار الهيدجرية خاصّة. وقد تكون قراءة آثار هيدجر تتمثل في تبيان مواطن نمو فكره، وفي تتبع لحظات تردّده وتناقضه، وعدوله، وانزياحاته. لكن قراءتنا لآثار هيدجر لا يمكن لها أن تتّخذ مساراً خطّياً وذلك حسب تواتر زمني أي حسب صدور آثار هيدجر وتتابعها. إن قراءتنا لهيدجر لا يمكن لها إلاّ أن تبتدأ من خاتمة المطاف التي وصل إليها. ذلك

يعني أنه لا بدّ وأن تكون لنا -بدءاً- دراية بالمفردات التي يستعملها مثل لفظة الحقيقة مثلاً أو الكينونة. على أي نحو فهم هيدجر هذه المفردات؟ ما هي المقاربات المتنوعة للحقيقة الهيدجرية في تعدّدها؟ ثم ما هي العلاقة التي يقيمها بين مفرداته فتصل الحقيقة باللّغة واللّغة بالكينونة. وكأنّ قراءتنا لهيدجر هي عبارة عن قراءة لخريطة مقولاته ومفرداته مع تحديد لمواطن ظهورها وشبكية تداخلها.

وإذا كانت مفردات هيدجر الأساسية تشكّل توزيعاً للمناطق هذه المفردات تشير بشكل أو بآخر إلى مركز وإن لم يكن ثابتاً وقاراً. فهذه المفردات لا يمكن لها أن تكتسي معنى الا شريطة أن تلتقي عن وحدة تجمع بينها أو تجمعها. ما اسم هذه الوحدة الجامعة اذن؟ إنّ اسمها هو «الكينونة» وذلك إذا قاربناها على أنّها سرٌّ غائمٌ أو طلْسَمٌ معشميّ. كما أن اسمها، هو أيضاً، «الأصل» وذلك إذا قاربناها من وجهة نظر وظيفتها في تاريخ الفكر.

ثم إنّ هيدجر أدخل قواعد جديدة واقترح تراكيب لم تكن من قبل واكتشف فضاءات كانت مجهولة قبل مجيئه تهمّ الفكر والكتابة. ومثل التراكيب الجديدة تتطلب استخراج القوانين التي تحكمها.

لكن ما هي الأسس والفرضيّات التي ينطلق منها هيدجر ليصوغ تساؤله أو تساؤلاته المتعدّدة حول الكينونة؟

إن هيدجر يعتبر أن «الكينونة» هي الشغل الشاغل للفكر وأنّ المفكّرين الأوائل هم المفكرون الجدّيون والأصليون. وبالتالي فمن الممكن أن نعتبر أن ما قاله الأوائل ليس فحسب فهماً للكينونة وإنما هو قول يقول باستمرار الكينونة. تلك هي الفكرة الأساسية التي بمقتضاها لا يبقى من سبيل أمامنا إلا أن نصغي وننصت لما جاء على ألسنة الفلاسفة الثلاثة الأوائل الذين زامنوا بزوغ فجر الكينونة عندما حلّت في أقوالهم ونقصد:

- انكسمندر Anaximandre- ـ هيراكليت Heraclite- ـ برمنيد Parmenide-.

فمن هؤلاء الأوائل نتعلم ونمسك بشيء له صلة بالكينونة وجوهرها وحقيقتها، وإن كان ما يقوله هؤلاء الأوائل يلفّه الغموض. الأمر الذي يفضي بنا إلى ابداء ملاحظة أولى لها صلة بالمقاربة الهيدجرية للكينونة. فالكينونة لا تتحدد لدى هيدجر بمفردة واحدة فهو يعتبرها «كلمة كل الكلمات»، وبالتالي فإنّ البحث عنها يتطلب السّفر في مساحة القاموس واللغة وذرعها طولاً وعرضاً. فكلمات القاموس تقول شيئاً آخر غير الذي تقول. وربما كان هذا الآخر هو نفس الشيء بالنسبة لكامل كلمات القاموس. فكلّ الكلمات تشير إلى هذا الآخر.

* * *

الكينونة في عرف القاموس الاغريقي تعني، أولاً، النمو. ولكن ماذا يعني النّمو، بالنسبة للاغريق؟ إنها حسب هيدجر لا تعني الاضافة أو التطور والاستمرار مستقبلاً. إن الاغريق يفهمون دلالة النمو على نحو مغاير. إنها بالنسبة اليهم تفيد الاتيان الى الظهور، البزوغ، الانفتاح. أو إذا أردنا أن نكون أكثر دقة فإنها تعني صيرورة السّير باتجاه البزوغ والظهور تماماً مثل الورد وهو ينحو في تفتّق أكمامه نحو التفتح فيبقى في تفتّحه ذاك «فالنمو يعني ما يتفتّح من تلقاء ذاته فيبقى في تفتّحه ذاك. إنه تفتّح على الدوام».

على هذا النحو فهم الاغريق الاوائل مفردة نمو. فمعناها الأصلي يختلف عن المعاني التي أسندها لها اللاحقون. فلقد فهم الاغريقيون الأوائل الكينونة على أنها صيرورة نمو دون أن يكون لهذا النمو نهاية مطاف وعلى أنها ظاهرة نباتية وطبيعية قبل كل شيء. لكن تلك الدلالة الأولى للكينونة تحولت بفعل التعميم والتجريد لتشمل ظواهر أخرى متعدّدة. فيمكن اعتبار الفلسفة الاغريقية الأولى فلسفة الطبيعة (بمعنى الغاب). وإذا كانت هذه الفلسفة تتّسم بالسّذاجة فإنها هي التي بمقتضاها أرسيت دعائم الفلسفة الماديّة الحديثة. غير أن المعنى الهيدجري لهذه الكلمة يبدو وكأنه لا يتطابق نسبيّاً والمعنى الاغريقي. غير أنّ همّه وجهده يتمثلان في ايجاد طريقة واتباع منهجيّة حديثة في قراءة النصوص الاغريقية وذلك قصد الوقوف عند التصور الاغريقي الذي يعي الاشياء بهذا الشكل. ذلك التصور الذي ليس هو بالتصور العلمي، أو ما دون العلمي أو ما يجانب العلمي. إنه فحسب «تجربة شعرية وادراكية تفتح أعينهم (الاغريق) حول ما يحيط بهم فتمكّنهم من رؤية وإدراك الطبيعة على النحو الذي يرون ويدركون به البشر والآلهة والمعبد والقصيد. أي خاضعة جميعها إلى القانون الذي يشمل كل ما هو كائن».

غير أن هذا التصور قد انقرض اليوم. فالطبيعة في التصور الاغريقي لم يكن لها المعنى الفيزيائي الحديث. فالمعنى الأصلي لايعدو أن يكون صيرورة الميلاد التي تجعل الشيء ينحو نحو الظهور والوجود دون أن يجدّ أو يظهر تماماً. فالكينونة ليست ظاهرة متبدّية. إن جوهرها يتمثل في نزوعها نحو تبدّيها وليس في تبدّيها الكامل. فتصبح الكينونة هو ما ينزع إلى الخروج عن ذاته دون أن يخرج تماماً. فهي نوع من الاتزان (أو القراع) بين الظّهور والاحتجاب. فالكينونة انبثاق لا يفتأ مولّداً لذاته باستمرار ومسترسلاً على الدوام في الاحتجاب. فهي في ذات الوقت هذا الذي يظهر والآخر الذي لا يفتأ يحتجب فلا يفتأ يغيب.

أولاً: مساءلة هيدجر لهيراكليت.

معنى الكينونة المقطع 16 و123 لهيراكليت.

إنّه بإمكاننا أن نجد معادلاً ثلاثياً لكلمة كينونة حسبما وردت في المقطعين 16 و123

لهيراكليت. أما المعادل الثّلاثي لهذه الكلمة فهو الآتي:

هبوط، زوال Déclin.

تفتح، بروز، تفريخ، Eclosion.

اختفاء، احتجاب Occultation.

ويتمثل التحليل الهيدجري في ايجاد علاقة تصل بين هذه المعاني الثلاث التي تشمل وتشتمل على نفس الظاهرة. فالهبوط والزّوال في المعنى الاغريقي لا يعنيان الاحتجاب والغياب الكاملين. وإنما يعنيان صيرورة الدخول في ليل الاحتجاب دون أن يغيم هذا الاحتجاب تماماً. «هيراكليت يقول بالبزوغ الأبدي... ولا يقول إلا بالبزوغ وحده» هيدجر.

ذلك هو معنى الكينونة إذا أصغينا وأنصتنا حالياً إلى هذه الكلمة حسبما وردت في المقطع 16 لهيراكليت. أي أنّ الكينونة نزوع رافض «نزوع إلى التبدي من جهة ورفض له من جهة أخرى». فلفظة كينونة تنطوي اذن على دلالة مفارقة.

● **المفارقة: المقطع 123 لهيراكليت.**

إن كلمة كينونة في هذا المقطع تفيد «ما يميل إلى الاختفاء، غير أن هيدجر لا يفتأ يقدّم ترجمات متعددة لنفس الكلمة (من الاغريقية إلى الألمانية). وكأنّها محاولات كلها فاشلة في ايجاد معادل لغوي مناسب ومطابق وصائب. أو ربّما كان يقدم على ذلك حتّى يتفادى ويتلافى محاولات الاختزال والتبسيط.

أمّا التأويل الشائع لهذه الكلمة فيرى أن كلمة «كينونة» تعني «الطبيعة». وكلمة طبيعة بدورها تفيد «طبيعة الاشياء» أو «الأشياء في طبيعتها» أي جوهرها. وطبيعة الأشياء أو الأشياء في طبيعتها وعلى طبيعتها يعني الحالة الخفية التي عليها هذه.

وحسب هذا التصور الشائع يصبح التصور الهيراكليتي في متناولنا فيكون حسب الآتي: إن جوهر الأشياء يتسم بالاحتجاب والغموض والاختفاء الأمر الذي يتطلب اكتشافه. ممّا يتطلب عناءاً، وجهداً ومكابدة. ويضيف هيدجر متهكّماً «لإماطة اللثام عنه، وإجباره على مغادرة مخبأه الذي يتستّر فيه» فلماذا اذن تَهكُّمُ هيدجر المرير على هذا التأويل الشائع الذي أوردناه؟.

إن تهكّم هيدجر يتأتى من كونه يعتبر هذا التأويل الشائع تأويلاً خاطئاً «Contre sens». فهيدجر يؤكد عبر شروحه أن هيراكليت لم يذهب ولم يقل ذلك ولو في موضع واحد من «مقاطعه» «Fragments». فهو لم يقل أن الكينونة تستعصي على الادراك. إنه يقول فقط وبكلّ

بساطة «إن الكينونة تميل إلى الاحتجاب» دون أي اعتبار للحس أو الإدراك اللذين يتمثلانها. ثم إنّنا لا نعثر، قطّ، في الفكر الاغريقي الأول على أيّ أثر أو علامة للتصور القائل بطبيعة الأشياء وبجوهرها. إنّ فكرة الأشياء على طبيعتها وفي طبيعتها ونعني جوهرها أتت بها الفلسفات اللاّحقة. وعليه فإنّ هيدجر لا يتمسك بهذا التصور لأنه غريب عمّا جاء في مقاطع هيراكليت، احد فلاسفة الفجر الأوائل Les matinaux.

لكنّ التأويل الذي يقدّمه هيدجر للمقطع 16 لهيراكليت نجده يتعارض مع ما جاء في المقطع 123 لهيراكليت. بل إن المقطع 123 يصبح متناقضاً في معناه. لأن معنى هذا المقطع حسبما جاء به التأويل الهيدجري يتمثل في «أن الكينونة هي ما لا يعرف الاحتجاب أبداً». ألا يكون في هذين التأويلين اللّذين يقدمهما هيدجر للمقطعين تناقضاً؟ ثم كيف يمكن تفادي مثل هذا التناقض؟ ألا يكون ذلك باتباع منهجية تعتمد التواتر الزمني. فمثلما أنّ الزهرة تحل في الثمرة كذلك النهار يتوارى في الليل فتارة يسود هذا وتارة يسود الآخر.

لكن التناقض، وحتّى في هذه الحالة، يبقى ماثلاً؟ ذلك أن المقطع الأول لهيراكليت لا يقول بأن البزوغ سيعرف الزوال فهل من حلّ لذلك؟

عديدة هي المحاولات التي ذهبت الى القول بأن هيراكليت لا يتقيّد بمنطق؟ ثم هل إنّ هيراكليت في حاجة إلى أن نجعله يتقيّد بمنطق. ذاك هو تساؤل هيدجر، مضيفاً: «يمكن للمنطق أن يكون مطابقاً للفكر لكنّه لا يستطيع أن يرتقي إلى مستوى ما هو حقيقي».

وبالتالي فإن المنطق لا يساعدنا كأداة في فهم أقوال فلاسفة الفجر. لنترك، اذن، التناقض ماثلاً وليصبح الخطأ، وذلك حسب المنطق، هو حقيقة الكينونة.

● **التجلّي/ الاحتجاب: العلاقة القائمة بين المقطع 16 والمقطع 123.**

لكي يحلّ هذا التناقض، ينطلق هيدجر من مفردات اللّغة ليستغلّ، ثراءها. فكلمة اختفى (عربية)، Se cacher (فرنسية) Sichverbergen (ألمانية) تعني: حَمَى، خبّأ، آوى (عربية)، Abriter (فرنسية)، Bergen (ألمانية). وهذا البحث في ثراء المفردات يمكن هيدجر من بلوغ الهدف الذي يرومه: فالكينونة تعني في ذات الوقت الانكشاف والتستّر. Découvrement/recouvrement. فهي ليست تفتّقاً (أكمام الزهر) يروم ظهوراً إلا بالقدر الذي هي صيرورة احتجاب. فهي في ذات الوقت انكشاف وتستّر. وكأنّ بزوغها لا يتأتى إلا من تستّرها والعكس كذلك. بهذا المعنى، وبهذا المعنى فقط يمكن فهم البزوغ وهو يميل إلى الزّوال، والانكشاف وهو يميل إلى التّستّر. دون نفي الواحد للآخر. وكأنّ الانكشاف لا يمكن له أن يحافظ على وجوده الا بتستّره الذي يرعاه ويكلأه ويمدّ في أنفاسه باستمرار.

«Elle ne peut-être éclosion, Venue au paraître et devoilement que si elle surgit Constamment du Voilement; et c'est parce qu'elle surgit de lui qu'elle incline vers lui, Comme ce qui seul garantit son surgissement. Il apparait ainsi que l'emergence «aime» l'occultation, non Comme ce qui la niairait, mais Comme l'élément ou sa propre possibilité d'être se trouve abritée, tenue en reserve, et ainsi préservée».

فالكينونة هي هذا الصّراع القائم بين انكشاف يروم احتجاباً واحتجاب يروم انكشافاً إنّ هذا التأويل للكينونة هو الشرط الوحيد الذي يمكننا من فهم مقطع هيراكليت. إنه لا يكفي القول بأن الكينونة انكشاف ينزع باستمرار إلى الآخر الذي يسكنها ونقصد التّستّر. فلا بدّ وأن نضيف أنّ هذا الآخر ليس نقيضاً بل هو من صلبها وهو بعد من أبعاد جوهرها.

إن الكينونة ليست مجرّد انكشاف أو نزوع نحو البزوغ، حسبما يتبدّى لنا في المقطع 123لهيراكليت. إنّها الانكشاف الذي يولّده التّستّر في شكل صراع قائم على طول المدى ومتجدد دوماً في شكل اتزان بين الظهور والاحتجاب. ثم إنّه لا يمكن لنا أن نعتبر أنّ هذين البعدين اللذين يسمان الكينونة «هما، حدثين متواترين في الزّمن والصيرورة بحيث يجدّ الأول ثم يتلوه الثاني. بل يجب أن نعتبرها متزامنين حتّى ليصبحان شيئاً واحداً».

Devoilement et voilement, nou point Comme deux évênements differents et Simplement Juxtaposés, mais Comme un et le même» Heidegger.

فالكينونة هي الرّحم الذي يتآخى فيه توأمان متناقضان «Intimité déconcertante deux Contraires» وكأنّ الواحد (الكائن) لا بدّ له من الآخر (من نقيضه، إذا شئنا ولكنه غير صحيح) ليكون. دون أن يخضع الاثنان إلى منطق التواتر والتتابع والفواصل. إن الكينونة ليست انفصالاً أو انقساماً أو حتى علاقة وإنما هي انسجام متين بين صيرورتي الاحتجاب والانكشاف.

«Elle n'est ni separation, ni rapport, mais harmonie inapparente et mouvante du voilement et du devoilement».

ثم إنه لا بد لنا من الإشارة من جديد، مؤكدين باستمرار على أنّ الانكشاف لا يسبقه احتجاب معتبرين البعد الأول شرط وجود الثاني. لا! إنّ هذا الفهم من قبل هيدجر يعتبر خاطئاً. فهيدجر لا يفتأ يؤكد أن الانكشاف لايستقيم أمره ووجوده وكيانه الا بتزامنه مع الاحتجاب. فالكينونة ظاهرة لا تفتأ تتبدّى وهي في ذات الوقت وفي الآن نفسه لا تفتأ تنسحب.

ولكن، هل أننا الآن، وبعد هذا كله نكون قد استنفدنا مدلول الكينونة؟ إنّ توجّه تحليلنا الآن ينطلق من السؤال التالي:

هل إنّ الكينونة تعني لفظة احتجاب مجتمعة مع لفظة انكشاف أم أنّ الكينونة هي مجرد العلاقة بينهما؟

إن هيدجر يجيب بأنّ الكينونة تعني في ذات الوقت هاتين المفردتين كما أنها تعني العلاقة القائمة بينهما. وعليه فإنّ سرّ الكينونة ومدلولها الغائم يتأتى من تعدّدية المضامين التي تشملها. ولكن الا يكون في ذلك مجرد زرع الفوضى في الدماغ، من قبل هيدجر، كي تختلط علينا السبل؟

لنتأمل الأمر عن كثب:

ففي حوزتنا الآن مضمونين للكينونة:

ـ إنها، أولاً، صيرورة انبثاق لا يفتأ ينبثق دون أن ينبثق تماماً.

ـ إنها، ثانياً، تلك العلاقة القائمة بين الانكشاف والاحتجاب. إن هيدجر يقدّم، إذن، مضمونين للكينونة دون ان يختار أو يسقط أحدهـما. إلاّ أنّ الغموض الذي يكتنف الكينونة لم يكن سببه هيدجر. إنّ الأوائل من فلاسفة الاغريق هم الـذين أحاطوها بهذا الغموض الذي يكتنفها حيث خلفوا لنا تحديدات مختلفة في شأن الكينونة. وعلى المفكر أن يأخذ على عاتقه هذين المضمونين وأن يحافظ على هذا الغموض. «ليس لنا، يصرخ هيدجر، إلاّ أن نوجّه نظرنا صوب هذا الغموض وأن لا نشيح ببصرنا عنه».

فالقول بالكينونة يشكل في الحقيقة قولتين: فلقد وقع تحديدها تحديداً بسيطاً، أولاً، ثمّ وقع تحديدها تحديداً يتضمن تناقضاً وتعدّداً وتعقيداً، ثانياً. ومن هنا جاء فهمنا للكينونة على أنها: مرّة، البسيط، المتجذّر في بساطته، ومرة، على أنّها السطحيّ «L'être Comme «Pli، والتعدّد الذي لا يفتأ يتعدّد. أمّا السرّ والغموض الكبيران اللذان يسمان الكينونة فيتأتّى من اعتبار الكينونة على أنّها «حميمية intimité الانكشاف والاحتجاب والتّزاوج بينهما».

ثانياً: مساءلة هيدجر لأنكسمندر

إنّ انكسمندر يشغل حيزاً صغيراً إذا قارناه بهيراكليت عبر آثار هيدجر. وذلك يعزى الى سببين أساسيين:

ـ أولهما، أنه لم يبق لنا الا النذر اليسير من كتابات انكسمندر. بل إنّ هذا النذر اليسير وصلنا عن طريق سمبلسيوس Simplicius.

ـ ثانيهما، أنّ ما جاء فيما وصلنا من كتابات انكسمندر يكتنفه الغموض. وهو من القلّة بحيث يستعصي على أيّ مفكّر عصري بما في ذلك هيدجر أن ينطلق من هذه الكتابات ليعطي توجهاً معيناً لتفكيره. أي عكس ما هو الشأن بالنسبة لهيراكليت وبرمنيد. بل إنّ انشغال هيدجر بأنكسمندر جاء متأخراً أي حوالي عام 1946. وهذا يعني أنه لم ينطلق من انكسمندر عند بداية مشروعه الفلسفي. وكأنّ هيدجر عاد لأنكسمندر ليؤكد ما وصل إليه في أبحاثه التي انطلقت من هيراكليت وبرمنيد.

ولكن لماذا احتاج هيدجر لأنكسمندر ليؤكد أبحاثه؟ والجواب يكمن في أن أقوال أنكسمندر تعتبر أقدم الأقوال بل ربّما أقدمها جميعاً. فقول أنكسمندر يعتبر الجملة الأولى التي خطّها تاريخ الفلسفة.

أمّا السؤال الذي يطرحه هيدجر على جملة انكسمندر فيتمثل في الصّياغة الآتية: «أيّ معلومة يمكن أن نحصل عليها تتصل بالكينونة من خلال جملة أنكسمندر باعتبارها جملة الكينونة؟».

إنّ جملة برمنيد تتضمّن الحديث عن «أشياء» الطبيعة وتقول بالميلاد والزّوال كصيرورة يخضع لها كل مسار فيزيائي.

«La Sentence parlait des choses de la nature et nonumerait naissance et declin, Comme trait fondamental de tout processus physique».

فكأنّنا بجملة (أو قولة) برمنيد تدشين أو مقدمة لنظريّة الطبيعة l'amorce d'une theorie de la nature». وهي نظرية، بلا شكّ، ما دون النظرية العلميّة لأنها نظريّة تتضمّن صيغاً أخلاقية وتشريعية .Morales et juridique.

إلاّ أن هيدجر يرفض هذا التأويل السّائد لجملة برمنيد. فبرمنيد، حسب هيدجر، ليس منظراً قديماً في علم الكيمياء. وإنما برمنيد مفكّر من مفكري الفجر Les matinaux. ويلفت هيدجر انتباهنا، دون أن يطنب في ذلك، إلى أنّ قولة برمنيد لا تتضمن الحديث عن «أشياء» الطبيعة بالمعنى الأرسطاطاليسي. وإنّما جملة برمنيد تتضمّن الحديث عن الوجود وذلك إذا نحن تقيّدنا، بكلّ صرامة، بالنّصّ البرمنيدي. فهذه الجملة ليست لها علاقة بالحقول المعرفية الأخرى حتّى التشريعية منها والأخلاقية. إنّ جملة برمنيد، حسب هيدجر، لانجد لمفرداتها معادلاً حديثاً ضمن مفاهيمنا الحالية: ففي تلك الفترة القديمة من تاريخ الإغريق الأول لم تكن هناك تحديدات مفهومية أو تصنيفات للأجناس الأدبية والعلمية أو حتى حقولاً معرفية بالشكل الذي تلا تلك الحقبة. وبما أنّنا لانستطيع أن نستحضر المناخ الفكري والنفسي الذي ساد تلك

الفترة القديمة من تاريخ الاغريق فنحن ننعتها «بالجاهلية»، انطلاقاً من ردود فعلنا الحالية.

لكنّنا عندما نرفض التأويل السّائد لقولة برمنيد حسبما يدعونا هيدجر إلى ذلك فإنّنا نجد أنفسنا غير قادرين على أن نتقدّم كثيراً أو حتّى قليلاً. بل إنّنا نجد أنفسنا نعود القهقرى. لكن هيدجر يعتبر أن عودة القهقرى هذه، هي نوع من التقدّم والمُضي إلى الأمام، ذلك أنّ ما كنّا نعتبره غاية في الوضوح يصبح غائماً وبالتّالي نعيد لقولة برمنيد سرّها وغموضها، فتفلت إذ ذاك من شرك الاحتواء التي تنصبها لها القراءة الحديثة. ممّا يخلي المجال للسؤال فيبقى قائماً.

«Tout ce qui pouvait sembler «Compréhensible de soi» ayont son apparente evidence, là sentence retrouve son obscurité propre et sa Charge d'enigmer. C'est alors qu'il est possible de questionner».

ثمّ إن هيدجر يطرح سؤالين عن قولة برمنيد:

ـ أوّلاً: عن ماذا تتكلم هذه القولة؟

ـ ثانياً: ماذا تقول عن الشيء الذي تتحدّث عنه؟

إن الجواب عن هذين السؤالين يتطلب، حسب هيدجر، منهجيّة صارمة تتمثّل في الالتزام والتّقيّد بالنّص البرمنيدي. إذ بدون هذه الصرامة لا يمكن للتأويل أن يكون مجدياً. أمّا النّص فهو الآتي:

«Kατὰ τὸ Xρεὼν· διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας»

Anaxmandre

ـ الجواب عن السؤال الأول:

ـ عمّا تتكلّم قولة برمنيد؟

إنها لا تتكلم حسبما أوردناه، على أشياء الطبيعة أو الأشياء في الطبيعة، وإنّما تتكلم، عكس ذلك، على الوجود عامّة. فهي لا تتكلّم عن الأشياء في الطبيعة وفي حدّ ذاتها، وإنّما تتكلّم عن صيرورة تبدي هذه الأشياء ومجيئها إلى الظهور. لكنّنا لا نستطيع أن نتمثّل هذه الصيرورة وهذا المجيء إلى الظهور لأننا غير قادرين على أن نستحضر المدلول الدقيق للمفردات الاغريقية. إلّا أنّ هيدجر يلتجىء إلى فقه اللغة **la philologie**، ليجد في اللغة الألمانية معادلات تناسب في تقاربها المفردات الإغريقية. فيخلص إلى النتيجة القائلة بأنّ الوجود ليس ماضياً وليس حاضراً. بل الوجود هو الحاضر الذي لايفتأ يجيء دون أن يحلّ تماماً، وهو الماضي الذي لا يفتأ يمضي دون أن يزول نهائياً. وكأن الغياب حضور لأنه حاضر لم يحضر وماض لم يمض. إنه شعاع تمازجه ظلال. فنحن، إذن، نجد أنفسنا منذ الحقبة

الاغريقية القديمةً حيال مفهوم غائم للوجود وللحاضر. ومجهود هيدجر يتمثل في إشعارنا بأن الاغريق كانوا لا يعون الحاضر إلا نسبياً أي أنّ الحاضر بالنسبة إليهم ليس لحظة جامدة ومتشيئة وإنّما هو حركة وصيرورة. فحلول الحاضر يتأتى باستمرار من كونه دوماً يمضي ويغيب ممعناً في المجيء في الآن ذاته.

من هنا فإنّ الرائي، في نظر هيدجر، هو الذي ارتقى إلى مستوى الحاضر، أي ذلك الذي وعى أنّ غيابه يمثّل حضوراً، وكأنه يمسك بالحاضر مستنداً على الغياب. إنّ الرائي، حسب هيدجر، هو إذن، ذاك الذي يرعى الحاضر. فهو دوماً يترصده ويصغي لمواقيته. وبما أنه حارس الحاضر لأنه يواكب تجلياته فإن الرائي هو الوحيد الذي يستعيد ذاكرة الوعي بالكينونة.

«Cette iroiou est doue une memoire ou une souvenance: en Contemplant le présence, il garde «memoire de l'être»».

غير أن استعادة المناخ الاغريقي القديم انطلاقاً من أقوال الفلاسفة الأوائل، مفكري الفجر، يبقى رهن التأويلات التي تلت تلك الحقبة، لأن مفاهيمنا الحالية تتنزّل في أنساق، وتلك الحقبة الاغريقية لم تعرف لا المفاهيم ولا الأنساق. فلقد تبدت الكينونة لهم. فكان فجر الوجود، وكان فجر الكلمة.

- الجواب عن السؤال الثاني:
- ماذا تقول قولة برمنيد عن الشيء الذي تتحدّث عنه؟ أو بصيغة أخرى:
- كيف تعي قولة برمنيد هذا الحاضر الذي تسميه؟

لكنّنا عوض أن نتتبّع هيدجر، هذه المرّة، في متاهاته ومنعرجاته وسراديبه المظلمة التي تشملها فلسفته فإنّنا سنكتفي بالاشارة الى النتائج التي أفضت إليها أبحاثه وتساؤلاته:

إن الحاضر هو ما ظلّ يحضر عبر تبدّيه وتجلّياته. لكنّه في اقترابه يظل يبتعد في الآن ذاته. إن مكان الحاضر عبارة عن معبر (Passage) بين لحظتي غياب، دون أن يكون هذا الغياب نقيضاً للحاضر. ويحدد هيدجر الحاضر بأنه «ما يمكث، وفي كلّ مرّة، إلى حين».

«Ce qui Séjourne à chaque fois pour un temps» Heidegger.

أي أنّ الحاضر هو ما يقيم مؤقتاً باعتبار أن الحاضر هو «العبور من المجيء إلى الذهاب». «Passage de la venue au depart» بالفرنسية. «Je Weilige» بالألمانية.

إنّ الحاضر، حسب هيدجر، هو دائماً مؤقتاً أي يمكث إلى حين. أمّا مكانه فيقع بين غيابين. وهذا المكان ليس منفصلاً عن الغياب بل متصلاً وملتصقاً به. غير أن قولة برمنيد تقول بالأنفصال والاتصال معاً.

La parole affirme que le Présent est «hors du Joint» qu'il est dis-joint (ohne Fuge, aus den Fugern).

ولكن كيف يمكن للحاضر المتّصل بالغياب أن يكون في ذات الوقت منفصلاً عنه؟

إن التأويل الهيدجري يعلل ذلك بأن الحاضر لا يتطابق تماماً مع حضوره. وكأنّ هذا الحاضر هو دائماً نقيض ذاته. إنه حاضر ضد الحضور «Le present s'élève Contre la présence». إن الحاضر هو دائماً ضد الحضور الذي ينذر بالزوال.

«L'insistance dans son état de présent-au detriment de la présence, qui paradoxalement, le destinait à l'absence».

إنّنا، هنا، نصل إلى منعرج من تفكير هيدجير، من الأهمية بمكان. ذلك أن هيدجر، وفي هذه النقطة بالذات، يهزّ معتقداتنا العادية، والمفاهيم التي تقوم عليها هذه المعتقدات وهذه العادات. إنها لحظة حاسمة من لحظات التفكير الهيدجري، فالحاضر، لدى هيدجر، هو نقيض الدوام. لأنّ الحاضر لا يمكن له إلاّ أن يكون مؤقتاً. نحن الذين تعودنا إدراك الحاضر على أنه لحظة قارّة. وما يستتبع ذلك من إمكانية الاقامة في هذا الحاضر. إلاّ أن هيدجر لا يفتأ يؤكّد لنا أن الحاضر لالتصاقه بالغياب لا يمكن أن يكون مرادفاً للدوام بل «نقيضاً» له. فالدّوام يجرّد الحاضر من سماته الأساسية.

«La Permanence ôte justement à la présence ce qui lui est essentiel» Heidegger.

أو

«L'être, en son initialité, s'oppose à la permanence»

أو

«L'être est présence (Anwesung), mais non pas necessairement permanence (Bestadigung), au sens d'un raidissement (Vestei fung) sur l'état permanent (Beständigkeît)».

ذلك أنّ الحاضر وإن كان نقيضاً للغياب فهو لا ينفيه لأنه يستمد وجوده منه ويستكمل حضوره، وشروطه به. تلك هي، اذن، مقاربة هيدجر لأنكسمندر.

وما يمكن، وما يتطلب، أيضاً، أن نتريث في شأنه فلا نتعجّله ونحن ننكبّ على هذه المقاربة، هو أن الحاضر لا يمكن الاّ أن يكون متمرّداً. بل إنه قمّة في التمرّد على

ذاته. فهو لإمعانه في الحضور لا يفتأ يهدد حضوره فيجرّده من صفات الدوام. الأمر الذي يجعله لا يقيم مستريحاً حيث هو:

«C'est précisément parce qu'il s'efforce de demeurer ce qu'il est, c'est à dire présent, que le présent transgresse la loi regissait son séjour et se soulève contre la présence»;

إن صفة التمرّد التي تسم الحاضر هي التي تجعله ينزع نحو الانفصال. فالانفصال صفة أساسية من صفات الحاضر.

«La disjointure est le trait fondamental du présent»

إنّ الحاضر يتصف بالعصيان، الأمر الذي يجعله مهدداً فلا يمتدّ دواماً عبر حضوره فكأنه متضامن مع الغياب أو متكىء عليه. فالحاضر يتضمّن في صلبه تناقضاً حاداً. فهو لإمعانه في الحضور يجعل الحضور لا يعرف الاستقرار.

«C'est parce qu'il tend à se maintenir comme présent que le présent empêche le calme deploiement de la présence».

وبالتّالي فإنّ الحاضر يلغي التصالح مع ذاته:

«IL est impossible au présent de laisser regner l'accord (der FUG).

فالحاضر لا يمكن استساغته على أنّه امتداد بل يمكن استساغته على أنه عبارة عن جزر بعضها منفصل عن بعض بل إن هذه الجزر بعضها يختلف عن بعض رغم صفة الحاضر التي تسمها. فالحاضر هو ما يعود حاضراً مختلفاً، أي نقيضاً لذاته. ذلك ما يحاول أن يبرزه هيدجر مؤكداً على صفة الانفصال/الاتصال التي تسم الحاضر وما يشفع ذلك أو يزامنه من تصالح/تمرّد:

Die Fuge/die-Fuge (Ajointure et disjointure)
Der Fuga/der Un-Fug (Accord et discord)

غير أن هيدجر يدعونا إلى اعتبار مثل هذا التناقض الذي يسم الحاضر على أنّه نبض الوجود وإيقاعه عبر عملية الاختلال (desaccord) والتعديل (أو الضبط accords أو الدوزنة) والوصل (Raccordement)، أيضاً.

ـ فعن ماذا تتكلم، إذن، قولة برمنيد، إجمالاً؟

إنها تتكلم عن علاقة الحاضر بحضوره.
ولكن ما هو حضور الحاضر، هذا؟

إنه حضور الحاضر، هذا، هو تسمية للكينونة أو هو تسمية للكينونة من حيث هي وجود.

إلا أن هيدجر لا يقف عند هذا الحدّ بل يواصل تساؤله قائلاً: لماذا وضع الفكر، إبان فجره، على عاتقه الاهتمام بالكينونة فكان فجر الكلمة وكانت نقطة انطلاق التاريخ؟ خصوصاً وأنه يستعصي على البصر أن يمكث محدّقاً في فجر الكينونة واشراقتها الأولى؟

إنّ الفكر حسب هيدجر لا يمكن أن يقارب الكينونة الا بطرق ملتوية وبصيغ غير مباشرة. وعليه فمنذ انبلاج فجر الفكر وقع نوع من تحويل الوجهة La difference. فأصبحنا في حوزة فكر يتمثل الكينونة وهو مختلف عنها. الأمر الذي يجعل الحاضر لا يتبدّى للادراك بصبغة جليّة. بل إن الحاضر وإن تبدّى لنا فلن يكون على ماهو عليه، أي على حقيقته: أي تناقضاً واختلافاً. وإنّما يتبدّى لنا في صورة مختزلة ومبسّطة أي متوحّداً مع ذاته. وإذا كان الفكر يغيّب باستمرار هذا الاختلاف فهل من عثور عن آثار هذا الاختلاف ونحن نقتفي خطوات اللّغة؟ وبصيغة أخرى، أيضاً، : هل إن الاختلاف حلّ في اللغة. وفي هذه الحالة تكون اللّغة قد سمّت الكينونة. ذلك أن آثار الكينونة لا نعثر عليه لغويّاً إلا كاختلاف.

«Peut-on retrouver en la langue une trace de l'être comme difference».

من هنا كان على هيدجر أن ينصت إلى اللّغة ويصغي إليها جيّداً، مقتفياً آثار الاختلاف الذي حلّ فيها. ومن هنا جاء تأويله للتناقض الذي يسم قولة انكسمندر.

ثالثاً: مساءلة هيدجر لبرمنيد

إذا كان أنكسمندر يعتبر مقدمة الحقبة التي سبقت سقراط فإنّ هيراكليت وبرمنيد هما مركزها ونقطة الدائرة منها. ولكن كيف يلتقي برمنيد بهيراكليت في هذا المركز بالذّات. لقد سبقت قراءة هيدجر لهذين المفكّرين مقاربات أفلاطون ونيتشه لهما. غير أنّ مقاربات أفلاطون ونيتشه لهذين العملاقين قد أصبحت كلاسيكية بالمقارنة مع قراءة هيدجر. فمقاربات أفلاطون ونيتشه تعتبر أن التناقض الذي جمع بين هيراكليت وبرمنيد قد أوقد نار الفكر. فهيراكليت يقول بالحركة الدائمة في حين ان برمنيد يقول بوحدة وجمود الكينونة والوجود، نافياً ما وقعت تسميته وإدراكه على أنّه المستقبل. أمّا مقاربة هيدجر فيذهب بها القول إلى أنّ برمنيد لا يناقض هيراكليت ولا ينفيه؛ بل إنّهما يقولان نفس الشيء كيف اذن يمكن لنا أن نفهم ما ذهب إليه هيدجر؟ إن هيدجر لا يطرح نفس السؤال الذي طرحه من سبقه من المفكّرين على برمنيد.

وبالتالي فإنّ هذه المقاربات بقيت تحوم في فلك الأفلاطونية ولم تنحاد عنها قيد أنملة، فكان همّ هيدجر أن لا يعتمد على المقاربات والتأويلات التي سبقته وإنّما ذهب مباشرة إلى الأصول مسائلاً البدايات. إنّه يسائل ما لم يتشكل فكراً ويصاغ في نسق مفهومي، معتبراً هذه البدايات شكلاً من أشكال النّداء وعليه أن يلبّي داعي ودعوة هذا النّداء. وينطلق إذ ذاك هيدجر من ثلاث مقاطع لنشيد برمنيد. وهذه المقاطع هي:

- المقطع 3 و6 (البيت 1).
- المقطع 8 (البيت 34 إلى 41).

وانطلاقاً من المقاطع الثلاثة هذه طرح هيدجر اشكالية «الكينونة والفكر» «Être et pensée» فكان السؤال الهيدجري المشهور: ماذا يعني ان نفكّر «Ce que penser veut dire» مضيفاً إليه سؤاله الآخر وما الذي يحدّد الفكر؟

قراءة المقطع 6: ما الذي يحدّد الفكر؟

إنّ المقطع السادس من نشيد برمنيد يعتبر بمثابة الأرضية الأولى التي طُرح انطلاقاً منها السؤال المصيري الذي وجه الفكر الغربي ونعني بهذا السؤال: ماذا نعني أن نفكّر؟ ومقطع برمنيد من نشيده لايسمح بهذا السؤال فحسب بل يهيّء لسؤال آخر ألا وهو: ما الذي يحدّد جوهر التفكير؟ إنّ موضع التقاطع بين هذين السؤالين يعتبر الأرضية التي اعتمدها الفكر الغربي فحدَّدت مصيره. فلنصغ اذن إلى كلمات هذا المقطع جيداً:

إنه يتضمّن، أولاً، كلمة: قال «dire» (Sagen) وهو يتضمن، أيضاً، كلمة: وضع «Poser» (Legen) غير أن هذه الكلمة الأخيرة من حيث هي مفردة اغريقية تشتمل على مدلولات عدة. وإجمالاً فإن المسألة تنحصر في السؤال التالي:

كيف يمكن لنا أن ندرك «القول» في علاقته مع فعل «وضع»؟

لكنه، قبل ذلك، كيف لنا أن نصغي لكلمة «وضع» ونفهمها؟

إنها تعني ما هو «موضوعاً» «Posé» فيكون ماثلاً أمامي «être posé devant». غير أنّ وَضْعَ شيء بحيث يكون ماثلاً أمامي يعني إغريقيا، ما يمثل أمامي فيكون «ظاهراً».

ماذا يعني، اذن، «القول»؟

إنه يعني: ما «يُوضَع»، فَيَمْثُلُ أمامي، فيصبح «ظاهراً»، فيكون.

«Dire, C'est poser, C'est laisser être ce qui est, c'est à dire le laisser apparâtre comme ce qu'il est»

وبالتّالي فإنه لا يمكن فصل هذا المقطع الكلامي ونقصد بذلك.

«الموضوع الذي يمثل أمامي فيكون»، عن هذا المقطع الكلامي الآخر ونقصد بذلك: «حمله على (أو إلى) الظّهور». بقي الآن أن نتولى ترجمة الكلمة الاغريقية الواردة في المقطع الذي نحن بصدده ونقصد كلمة «VOEÎV» الأغريقية التي لا يمكن ترجمتها بكلمة فكر «Penser». إن هيدجر يتوصل عبر أبحاثه إلى اقتراح وتبنّي كلمة «مسك» «Saisir» أو مقاربة «appréhender» (Vernehmen) الألمانية. ويضيف هيدجر مبيّناً أنّ هذه الكلمة يقترب معناها من كلمة «أخذ» Prendre (فرنسية) و Rehmen (ألمانية). فهذه الكلمة الإغريقية VOεIV لا تعني سجّل (HINNEHMEN) ولا تعني كذلك تلقّي في معناها السّلبي. إنها بالعكس تتضمّن معنى الايجابية. إنها تعني المبادرة «بالأخذ» و«الشروع في شيء» (Vor-nehmen). ثم إن هيدجر يتقرح، معادلاً لكل ذلك، جملة ذات مضمون عسكري تعادل الجملة الإغريقية مثل: «المبادرة بحمل الظاهر والمتبدّي إلى احتلال مكان ليقيم فيه».

«Amener ce qui apparait à stationner, lui permettre de se tenir en place».

غير أنّ فعل «المسك» بالظاهر والمتبدّي لا يعني القبض والسيطرة والاحكام وإنّما يعني الدفع به ليكون. فالعملية ليست تلقّياً سلبيّاً وليست سيطرةً محكمة. إنها عملية تتوسط العمليتين الأخيرتين ونعني القبض والسيطرة المحكمة من جهة ونعني من جهة ثانية التلقّي السلبي.

بقي الآن أن ننظر في العلاقة التي تجمع بين الجملتين. إنّنا نحصل، حسب هيدجر، على الصياغة التالية:

«لا يمكن للفكر أن يمسك بشيء إلا إذا وضع هذا «الشيء» فمثل للعيان عبر القول. غير أنّ القول ليس مجرّد تسمية. إنّه تأسيس للحضور. فالمسك لا يمكن ألا أن يكون حضوراً. غير أن المجيء إلى الحضور لم ينمو بدْءاً في تربة القول. فالقول هو بدوره مجيء إلى الحضور. فالمسك مشفوع بحلول في الحاضر. ثم إنّنا لن نفهم الفكر على أنه مشروط بالقول إلا إذا أدركنا أنّ القول يتأسس في الكينونة وأنّ هذه العملية مشفوعة بفكر يمسك بها.

«On ne peut Comprendre l'affirmation selon laquelle la pensée est determinée par le dire, si l'on n'a pas d'abord compris le dire comme une institution dans l'être, institution qui a son tour reclame d'être sauve gardé par la pensée».

والعملية لا تخضع لتواتر زمني مثل شيء سابق يتلوه شيء لاحق وإنّما هي صيرورة من العمليّات المتزامنة في الآن نفسه وفي ذات الوقت.

ما معنى أن نفكّر؟ إنّ ذلك لا يعني أبداً السيطرة سواء عن طريق المفاهيم أو عن طريق الأنساق. ذلك أنّ كل محاولة تعتمد المفاهيم والأنساق قصد تأويل التصوّر الأغريقي لهي فاشلة منذ البدء ومن الأساس. وذلك حسب ما يذهب إليه هيدجر.

ما معنى أن نفكّر؟

هو أن نصغي، هو أن نستعيد ذاكرة الإصغاء «Memoire d'écoute» لنتمثل تبدّي الحضور.

قراءة: المقطع 3 من نشيد برمنيد.

إن المقطع الثالث من نشيد برمنيد يعتبر بمثابة الجواب عن السؤال الذي نستشفّه في المقطع السّادس والذي بقي دون جواب حتى الآن ونعني بذلك: ما هي العلاقة بين الفكر والكينونة؟

للإجابة عن هذا السؤال يتوقف هيدجر عند كلمة يكتنفها الغموض وردت في المقطع الثالث ألا وهي كلمة «Memeté» «Selbigkeit» أي الواحد المماثل لذاته».

ويقترح هيدجر مقاربة هذه الكلمة انطلاقاً من تحديد نقيضها، أي ما ليس هي. إنّ الواحد المماثل لذاته لا يعني المشابه أو الذي يساويه. ذلك أن الكينونة والفكر شيئان مختلفان. غير أنّ الاختلاف بينهما هو الذي يجمع بينهما أو يجمعهما.

«C'est Justement en tant que differents qu'ils s'enti appartiennent» Heidegger.

إلاّ أن العلاقة التي تجمع بين الطرفين ليست علاقة تشابه وهويّة. إنّ الميتافيزيقا قالت بهويّة الكينونة. غير أن هيدجر وهو يُصغي إلى المقطع الثالث من نشيد برمنيد يبيّن أن مقطع برمنيد لا يحدّد أي علاقة بين المفردتين سواء كان ذلك علاقة هوية وتشابه أو العكس. لماذا، اذن، هذه العلاقة بين الفكر والكينونة؟ إنّ المقطع الثالث هو بدوره لا يجيب. بل إنّنا لن نفوز بالجواب الاّ على ضوء المقطع الثامن. فنجد أن هيدجر يحدد الفكر على أنه درب نحو الكينونة. ولكن أين يوجد هذا الدرب؟ ويجيب هيدجر بأنه يوجد داخل الكينونة. وعندما نكون قد بلغنا متاهة حقيقيّة. أمّا القصد من هذا التيه الذي يحملنا أو يجرّنا اليه هيدجر فيتمثل في زجّ ما توارثناه من تقاليد في التفكير. فهيدجر لا يفتأ يحيط الكينونة بسر من الغموض وذلك ليعود اليها ثراءها. إنه يخلص عبر تحاليله إلى أن الفكر هو نداء الكينونة تناديه فيجيبها دون أن يكون بين الفكر والكينونة حدود وفواصل واضحة. فالفكر من الكينونة فيها وإليها. ذلك يعني أنّ هذه العلاقة بين الكينونة والفكر لا يمكن أن تصاغ في مفاهيم منطقية عادية. فحيث تكون الكينونة

يتفتّق الفكر وذلك حسب قراءة هيدجرية للمقطع الثالث من نشيد برمنيد.

«C'est là ou il y a l'être et c'est seulement là, qu'eclôt, non moins originellement, le penser».

غير أن الفكر قد يُخفِق فلا يجيء إلى الحضور وإلى الكينونة. إن هيدجر يعتبر مثل هذا الفكر قد انحاد عن دربه. وهو يطلق عليه الفكر التقني أو التأويل التقني للفكر. إنه التّمرين المدرسي والصّياغة الثقافية ونحنُ نعثر ونجد هذا الفكر لدى أفلاطون وأرسطو. أما في عالمنا الحالي فهو العلم الحديث.

ولكن أين نعثر على مثل هذا الفكر؟ في كل مكان. إنّه ما تعودنا أن نزُجّ به في حقول معرفية صارمة: «الفلسفة»، «العلم» «السّائد». إنها تنشغل كلّها باليومي. فالعلم هو نظرية الواقع. أمّا المنطق الذي يسمه فلا يمكن أن يسع الحقيقة، لأن الحقيقة من أمر الكينونة فالتفكير في أساسه وجوهره هو حدث الكينونة.

«La pensée est un evenement de l'être»

وهمّ الفكر الأساسي هو الكينونة. ولا يعني ذلك أن الفكر يجب أن ينشغل بالكينونة ويترك الباقي. لا! إن الكينونة هي تربة الفكر حيث ينمو ويتنعش. من هنا فالاصغاء لا يعني أن ننكبّ على دراسة هذا الموضوع أو ذاك بل يعني أن نستعيد ذاكرة الكينونة. وإذا كان على الفكر أن يبقى وفيّاً للكينونة. فالفكر لا يقرّر علاقته بالكينونة بل إنّه لا يقرّر الكينونة. فهو عندما يتوجه نحو الكينونة تكون وجهته قد سبق تحديدها من قَبْل من قِبَل الكينونة.

إن هيدجر لم يستحدث مفهوم الكينونة. إنما هو مفهوم يخترق الارث الفلسفي من طرفه إلى أقصاه حتى ولو احتجب في بعض المواطن وصيغ بطرق غير مباشرة في مواطن اخرى.

مدينة بردو ـ فرنسا

التفكيك والاختلاف

□ باسم الإختلاف، ومن أجل الإختلاف وحده سأحاول أن أسوق خطاباً متواضعاً، في حدود امكانياتي الحالية، حول كتاب اعتبره مهمّا (وسأعلّل هذه الأهمية) بعنوان: «الصحافة ـ حب السينما ـ التلفزة»(*) ـ لصاحبه الأستاذ الجامعي الهادي خليل.

□ ربطتني بالهادي خليل أواصر صداقة متينة امتدّت نسبياً في الزّمن، الأمر الذي قد يحول دون كتابة شيء ولو متواضع وموجز حول كتابه، لأني عاشرته فحصل لدينا إرث معرفي وثقافي، عام ومشترك، قد يحكم على ثنائيتنا واختلافنا بالوحدة وعدم التواصل الخلاّق. ولقد تردّدت بعض الوقت، عند إقدامي على كتابة هذا النص متسائلاً: هل الهادي خليل يشكّل عالماً مجهولاً، حقيقة، ومتفرّداً بالنسبة لي مجهولاً، منه تبدأ الكتابة. إذ بدون هذا الإختلاف تنتفي لذة الإكتشاف. من هنا تأتي، إذن، محدودية الخطاب الذي أسوقه.

1 ـ صداقة عمرت طويلاً في لحظة الإختلاف:

هناك لدى الهادي خليل استبداد فيزيائي يسم عالمه. فحواسّه متوتّرة كالسهم وهو على وشك مغادرة قوسه. والأبعاد المتافيزيقية والتجريدية لا تعنيه كثيراً في الخطاب. بل إنّي لا أبالغ إذا قلت أنه يكاد يجهلها. فهو لا يعي في الخطاب النفسي إلاّ الجانب الإقتصادي (Economique) من كبْت للرغبة، إلى تصريف الطاقة. وإغراقه في الحسيّة جعل منه ذاتاً متنبهة، يقظة، الأمر الذي ساعد على تفوّق ذاكرته. بل إني أحبّذ إطلاق كلمة حافظته وأخيّرها على ذاكرته وهي تلتقط الفيزيائي أي تقبض على ما ينشّط الحواس فتختزنه: يمسك بالإيقاع، بنبض الحروف، بتنغيمات الجمل وسيلانها أو إضطرابها. كما يرتعش لإهتزازات الجسد وتعرّجاته. من هنا كان منحاه السيميائي في كتاباته. ولكنه منحى لا يعتمد نسقيّة مغلقة. إن قاعدة، خلفية الهادي خليل، أي تلك الأرضية التي يقف عليها، هي حسيّته. من هنا كانت

(*) Hédi KHELIL. -**Journalisme, Cinéphilie et télévision. en Tunisie.** -Editions NAAMAN. September 1985. Depot légal, 3'ème trimestre.

المرأة جسداً، لهاثاً، رائحة، شهية، مزاجاً، تشده إليها. وربما كان الجنس هو مفتاح التناقضات عنده. فقد يكرب النفس وقد يفرجها والتحليل النفسي يسترعي انتباه الهادي خليل من هذه الوجهة، أي أنّه خطاب حول الشذوذ (Perversion). تلك الطاقة الجنسية الموظّفة توظيفاً غير فحولي، أو أنه خطاب حول العصاب (Névrose) من حيث هو كبت جنسي أو حصر أوديبي. فالخطاب النّفسي الذي توقف عنده الهادي خليل كثيراً في بداياته هو الخطاب النفسي الذي نمّاه «وليام رايش». ولا شك أن الهادي خليل واصل اهتمامه بالخطاب النفسي من خلال توجّهات دنيس فاس[1] (Denis VASSE) وشوشانا فالمان[2] (Shoshana FELMAN) وبيار لجوندر [3] (Pierre LEGENDRE). كما أن الهادي خليل سحر بتنظيرات الفيلسوف جون جوزف جو[4] (Jean-Joseph GOUX) فأعانه على تثوير الخطاب الماركسي وتجاوز صياغته الكلاسيكية. يضاف إلى ذلك أن الهادي خليل كان مولعاً بفن السّينما. فقد كان يقبل على مشاهدة الأفلام السينمائية بصفة مكثّفة. ورغم تراكمه المعرفي (قراءته الدّورية «لكراسات السينما» (Les cahiers du cinéma) وخبرته بهذا الحقل الفنّي (كان مطّلعاً ومعجباً بكتابات كريستيان ماتز Christian Metz وخاصة مؤلفة «الدّال الخيالي» (Le signifiant Imaginaire)، فقد ظل ولوع الهادي خليل بالسينما ولوعاً وجدانياً أي يرتبط بشاعرية الصورة، وجمالية اللّوحة، أي بحسيّته. فهو لا يقبل على هذا الفن إلاّ من حيث أنه يوفّر المتعة والإنتشاء والتلذّذ. الأمر الذي لم يجعل من الهادي خليل منّظراً أو ناقداً في حقل السينما. لأنّ همّه ليس تنمية نسقيّة مفهومية أو وضع أرضية معرفية تختزل هذا الفن في مقولات نظرية...

بقي الهادي خليل غريباً، نسبياً، عن مفهوم «ما فوق مبدأ اللذة» (Au delà du principe du plaisir) الذي بدأ تنميته المحلّل النفساني فرويد في الفترة الأخيرة من حياته. وقد تناقله المحدثون فيما بعد ومحوروا أبحاثهم حوله. أمثال مصطفى صفوان في كتابه «إخفاق مبدأ اللّذة» (L'échec du principe du plaisir). ومرّد ذلك، ربما، إلى أن الهادي خليل لم تعصف بحياته أزمة فقدان فبقي متماسكاً بعض الشيء في شخصيته. فكان مفهوم الكتابة يرتبط عنده «بالعصاب» و«الشذوذ» ولكنه لم يرتبط عنده بالذّهان (La Psychose). وربما كان ذلك جوهر الإختلاف، لا الخلاف، بيننا.

---

(1) Denis VASSE. -**L'ombilic et la voix.** Editions du Seuil, 1974.

(2) Shoshana FELMAN. -**La Folie et la chose litteraire,**. Ed. Seuil, 1978.
Shoshana FELMAN. -**Le scandale du corps parlant,** Ed. Seuil, 1981.

(3) Pierre LEGENDRE. -**Jouir du pouvoir,** Ed. Minuit, 1979.
Pierre LEGENDRE. -**Paroles poétiques échappeés du texte,** Ed. Seuil, 1982.

(4) Jean-Joseph GOUX. **Freud, Marx. Economie et symbolique,** Ed. Seuil, 1973.

فالهادي خليل يراني من بعيد فيخيّل إليه أنه قريب مني، تتعثر عنده الرؤيا، أحياناً، فتختلط الأوراق، بعض الوقت، فيصدر أحكاماً قاسية أي لا تعتمد الإتزان والإنصاف. ولكن سرعان ما ينقشع الغيم. إلا أن الحكم يبقى دائماً مزاجياً مُذيلاً لمغامرة البلاغة ولذة القول.

والهادي خليل يقيم مستريحاً في اللّغة الفرنسية. فهو يحترم نقاوتها وينخرط في طقوس عفّتها. كما أنه يحذق العامية التونسية. وله دراية وتجربة بمخزونها التراثي. وهو عندما يتعاطى فنّ القول لا يغامر إلا في حدود ما تمثّله جيّداً وكانت له سيطرة عليه. فهو لا يتلكّأ في كلامه أو يتعثر في خلال تنسيق قوله. وهو يتلافى معاشرة الصّمت والخراب الداخلي. أنه يميل إلى استضافة الناس إلى عالم هواجسه، أما هو فلا يغامر خارج حدود مزرعته. الآخر هو في أكثر الأحوال معلوم لا مجهول. فهو دائماً يبحث عن ذاك الذي يشاطره متاعه المعرفي فيزيد من ترسيخ سلطة ذوقه الشخصي.

II ـ الكتابة والاختلاف، التواصل / الاعلام:

توطئة نظرية: التواصل: لا تواصل بدون اختلاف. والاختلاف لا يعزى إلى تفرد الذوات في جوهرها. إن الإختلاف يعزى إلى نسق اللغة ذاتها. فهي نسق يقوم على بناء ثنائي، منه: ثنائية «الأنا» و«الأنت». فالضمير «أنا» لا وجود له بدون الضمير «أنت» الذي يختلف عنه. إن هذا البناء الثنائي هو الذي يفجّر التواصل. غير أن هذا الثنائي، أي هذا الاختلاف هو في صُلْب اللّغة ذاتها. فلا مكان للتواصل خارج الخطاب ولا خطاب بدون أرضية الإختلاف التي يقف عليها. وتبعاً لهذه الثنائية التي تسم الخطاب يكون انشطاره. وانشطاره يتأتى من كَونه حاملاً لذات مغلولة. إذ لا وجود لذات معزولة: فهي في موطن التقاطع بين «الأنا» و«الأنت». أي لا وجود للذات خارج حقل التواصل. «فالأنا» لا وجود لها بدون الخطاب وبدون «الأنت» الذي يختلف عنها فيحدد وجودها.

هذا التصوّر للتواصل هو تصوّر حديث في صياغته. فالحقب التي سبقت، وَعَتْ ضرورة التواصل. ولكنّها لم تتطرق إلى صياغته وتمثّله النّظري. وتنبني هذه الصياغة (وهذا التمثل) للتواصل على ثلاث مقولات متداخلة، مشكّلةً نسقاً مفهومياً فيما بينها:

* الذات المغلولة: بإعتبارها موطن التقاطع بين ثنائية وتعارض «الأنا» و«الأنت». فهي ليست ذاتاً معزولة كما فهمها الأولون ممن سبقوا التصور اللّساني الحديث والتحليل النفسي المعاصر وإنّما هي مغلولة.

* التواصل: باعتباره يقوم على جدلية الإختلاف التي تميز «الأنا» عن «الأنت». فلا وجود للتّواصل خارج هذا التّعارض.

* **الخطاب**: باعتباره منشطراً على ذاته، لأنّه موطن الذات المغلولة والتواصل كجدلية اختلاف.

أ ـ الذات المغلولة: الصحفي/ الكاتب.

يستهل كتاب الهادي خليل «صحافة. حسب السينما. تلفزة في تونس» بالاهداء التالي:

«ضد صحفيتي

إلى الكاتب الذي أطمح أن أكونه».

هذا الإهداء هو بدءاً خطاب قصير. وهذا القصر لا ينفي عنه صفة الخطاب. فهو منشطراً على ذاته. لأن هناك تعارضاً بين الصحافي والكاتب من جدلية هاتين الكلمتين وعند موطن التقاطع بينهما تنشأ الذات بين أكون/أو لا أكون.

ب ـ الذات المغلولة: الكاتب/ اليسار.

السؤال الأدبي الذي طرحه جان ـ بول سارتر في نهاية الأربعينات: «لمن أكتب»؟ يستبدل من قبل الهادي خليل بسؤال آخر: «ضدّ من أكتب؟» (ص 14) أمّا جدّته، أمّا غَرَابَتُهُ فتكمن في أن الهادي خليل يكتب ضدّ اليسار الذي ينتمي إليه. بل إنه يكتب ضده لينتمي إليه. فهو يكتب لتفجير الإختلاف والجدلية وتجاوز الواحد: «إن الكتابة انشطار وتجاوز وخلق وبحث دؤوب عن مخاطب في تجدد وتحول دائمين ومستمرّين» (ص 7).

* * *

الإعلام:

مقابل التواصل الذي ينبني على الإختلاف يقوم الإعلام الذي يعتمد الإتجاه الواحد. فالتواصل ينبني على الحوار والنقاش. أما الإعلام فينفي الإختلاف لأنه يفرض الخبر دون نقاش ودون أية مشاركة حتى وإن إدّعى ذلك. والإعلام له وسائله. فهي الأدوات الأساسية التي تستغلها السلطة لا لتمرير إيديولوجيتها فحسب وإنما لتدير شؤون المجتمع بما في ذلك اليسار. فهي تتوخى استراتيجية اعلامية لم يدركها اليسار ولم يعرها الأهمية التي تستحقها. فهَمُّ اليسار بقي محصوراً ومنصبّاً على المضمون الإيديولوجي، مهملاً القنوات التي تتولى إيصال هذه المضامين فقد ظلّ اليسار يولي اهتماماً متزايداً «للبناء التّحتي» مهملاً «البناء الفوقي»، وهذا «البناء الفوقي» هو النسيج الرمزي الذي يحيك خيوط ذواتنا. وطالما أن اليسار لا يدرك خطورة هذا الإهمال فإن الإقلاع لن يحصل. لن يكون هناك اختلاف بين السلطة واليسار. لن

ينشطر اليسار على ذاته، لا في شكل عدائي، قبلي، عشائري، وإنما في شكل اختلاف ثري ومتفاعل ومتناغم. لن تكون هناك ذات مغلولة، متعددة، منقسمة على نفسها. ويبقى المجتمع الواحد مجتمع السلطة دون فعل تفكيك.

أحداث وعيّنات:

ولكن لنتأمل ذلك عن كثب، ولنتوقف عند بعض العيّنات ونتمحص بعض الأحداث:

إن المؤسسة الإعلامية هي التي تفرض منطقها على اليسار. واليسار لا يعي ذلك، لأنّه منشغل بالمضمون دون الشكّل. لكن كيف يبرّر اليسار استقالته؟ «نحن مناضلون بالدّرجة وفي المستوى الأولين نحن لسنا تثقفاتيين». فكيف كانت علاقة اليسار بالمؤسسة الإعلامية: «الجريدة» و«المجلة» و«التلفزة»؟

* الانتخابات التشريعية (1 نوفمبر 1981)

لقد تكيفت المؤسسة التلفزية مع كل خطابات المعارضة، وكانت لها وعاء وقناة فاحتوتها جميعاً رغم تعدّدها الظّاهري. بل إنّ الحصّة التلفزية التي أُفْردت للانتخابات التشريعية، ليتلو كل طرف سياسي برنامجه، لم يقع تدارسها من قِبَل المعارضة لاقبل ولا فيما بعد. لأن هَمّ المعارضة منكبّ على مسائل اخرى ذات أهمية وأولوية قصوى مثل «البطالة» و«العدالة الأجتماعية» و«الحريات السياسية» و«العفو التشريعي العام».

إن الملفت للإنتباه في هذه الحصّة التلفزية هو أن أحد ممثلي المعارضة بدأ محتشماً. إنّ الإحتشام ينمّ ويشهد، مرة أخرى، على تفوق المؤسسة التلفزية، ونعني عجز المعارضة عن التصدّي للسلطة، وعلى مستوى المؤسسة الإعلامية.

أما ممثل الحزب الشيوعي فقد شرع في تلاوة البرنامج الذي اقترحه حزبه، دون أن يعير اهتماماً لجمهور المتفرّجين. فهو لم يتوجه إليه بالتحيّة، مثلاً. وربما، قد تكون هذه الإيماءة، منه، قادرة على ربط وشائج مع الشّعب أنجع من تلاوة مضمون البرنامج في حدّ ذاته. إضافة إلى ذلك، فإنّ خطاب الحزب الشيوعي التونسي، عبر ممثله، كان معرفياً، مثقّلاً بالمعلومات.

وأما ممثل الديمقراطيين الإشتراكيين فقد نزع عن خطابه الصبغة التعليمية وحاول تحويل وجهته إلى محادثة مرحة. وقد توخّى الخطاب السردي مخيراً التركيز على الحدث دون الفكرة. فخلا خطابه من التجريد وسادته الصّور البلاغية مثل التشبيه. ثم إنّ هذا الممثل لم يتلُ على المواطنين مضمون برنامج حزبه كما فعل آخرون. بل دعاهم إلى الإطلاع عليه. فهو منشور في الجرائد والصحف الإسبوعية واليومية. لقد تفطّن إلى أن التعامل مع التلفزة يفترض،

بل، ربما، يقتضي سلوكاً آخر واستغلالاً في اتجاه آخر. التصدي لها في عقر موقعها، أمّا تلاوة محتوى البرنامج السياسي في حد ذاته، أمّا إغفال دور التلفزة السلطوي واستراتيجية منطقها فلا يبشر بزمن الإختلاف.

المهم أن هذه الحصّة التلفزية كشفت مهمّا: كلّهم خاسرون. المؤسسة الإعلامية وحدها هي المنتصرة: ونقصد التلفزة. فنحن لم نشاهد ما ينبغي مشاهدته: السلطة من جانب/المعارضة من جانب آخر. مرة أخرى يطرح إذن السّؤال: أين الإختلاف؟ ذلك أن السلطة عندما تتوجه بالخطاب إلى المواطنين فذلك ليس لتفجير النّقاش واعطائهم حق الإختلاف وفرصة الإعتراض وإنما لتزيد من إخراس صوتهم. فيصبح صوتهم امتداداً لصوتها.

*** أحداث قفصة (فيفري 1980).**

الغريب في أحداث قفصة أن صور الضحايا تتحول إلى صور للخلاعة، تستغلها المؤسسات الإعلامية (الجرائد أساساً) فتجعل منها منتوجاً إخبارياً وسلعياً يستهلكه المواطنون. فيجدون في استهلاكه لذّة ومتعة وانتشاء تضارع الإنتشاء والمتعة واللذة الجنسية.

والأدهى من ذلك، أن جرائد المعارضة تستغّل الصوّر نفسها التي استغلّت من قبل السلطة في هذه الأحداث وغيرها، وكأن الصّور شيء بريء، أي ليس انجازاً ثقافياً وإعلامياً ولا يتوظف استراتيجياً. ومردّ ذلك إلى أن اليسار يهمل هذا الحقل فيتركه للسلطة ترتفع فيه كما تشاء لأنه لا يعي خطورة مثل هذا الإهمال فلا يبدي أية مقاومة ولا يتوخّى أية استراتيجية في هذا الشأن وهو بالتالي امتداد للسلطة دون أن يدري.

*** الحلقة المستديرة (مجلة المغرب عدد 1981,7، ص 31، وعدد 60 جوان 1982)**

يعقد اليسار «حلقة مستديرة» يشارك فيها بعض من أعلام اليسار، تتولى تغطيتها مجلة أسبوعية، مضمون هذه الحلقة المستديرة: تقصّي أخطاء اليسار ودعوة إلى لمّ الشمل. بلى، كان للحلقة أن تكون «أقل استدارة» لو دعت إلى شيء أهم: الإختلاف.

*** بعض العيّنات الأخرى واستراتيجية السلطة الإعلامية:**

إنها ذكرى المناضل النقابي الراحل فرحات حشاد الذي اغتالته «الأيدي الحمراء» الفرنسية زمن الاحتلال الفرنسي لتونس. والمؤسسة التلفزية تستغّل ذكراه لتجعل من هذا الحدث منتوجاً إعلامياً (سلعة) فتحوّله إلى صالحها ولا من تصدّ. أين الإختلاف؟ معارضة عزلاء نظرياً.

أحد مثقفي اليسار يلاقي حتفه، في ظروف حادث غامض. إنّه الأستاذ الجامعي **صالح القرمادي**. حدث تذكره النشرة الإخبارية باستياء في آخر عرضها مكرهة. المؤسسة التلفزية تعرف كيف تحترز من المثقفين وكيف تتقي شرّهم. فهي تحول المثقف إلى إحدى نفّاياتها فتقضي بذلك على مقاومة محتملة من قبله. فلا تتركه يحتل مكاناً مركزياً. بل إنّ موقعه يبقى دائماً هامشياً حين تذكره (غالباً ما تذكره بعد موته) وحين تخصّص له ركناً جانبياً لإنتاجه.

المجنون (فيلم وثائقي بعنوان «الباب»، أطروحة دولة، نوفمبر 1980) المجنون هو بدوره لا يسلم من سياسة المؤسسة الإعلامية فهي لا تفتأ تروضّه ليستجيب لمنطقها السلطوي فلا يبدي أية مقاومة تسيّره وتوجهه الكاميرا حسبما تريد. تستغله لانتاج الأفلام ولكتـابة الاطروحات.

أخيراً وليس آخراً: **مجزرة صبرا وشاتيلا** مجزرة الفلسطينيين الشهيرة. صور تتواتر تستعرضها التلفزة. من هم القتلة؟ من هم المجرمون؟ التلفزة لا تجيب، **إنها تعرف كيف تخرس وتتقن فن الصمت. لأنّ هؤلاء المجرمين هم بيننا**. المعارضة هي بدورها لا تعارض فهي الأخرى تلازم الصمت.

يبقى اليسار في نهاية التحليل يسار الشعارات السياسية. وأشد ما يفتقد إليه هو **اليقظة الفكرية**. فهو لا يعير اهتماماً لجزئيات الواقع ولا يتناولها بالدرس والتمحيص ولا يقف عندها الوقفة التي تستحقّها. لأنّ الجزئيات بالنسبة إليه جزئيات شكلية. فهويُغفِلها ولا يوليها الإهتمام والتحليل الكافيين. هناك، إذن في نهاية المطاف، تحالف ضمني بين اليسار والسلطة. فبالأمس كان اليسار يلازم الخفاء والسرية. وكان يحترز من أن يقع الكشف عن هويته. واليوم لا يترك (عناصره) فرصة تمر دون أن يستغلها للإشهار بصورة وترويجها في المجلات وعبر الصحف اليومية. إنّ مثل هذا السلوك اليساري يعزى أساساً إلى الهشاشة التنظيرية التي يعاني منها. . .

ويصرخ الهادي خليل مرتاباً ومنزعجاً «الرسكلة. . . الرسكلة» (ص 22) مهيباً باليسار. وفي ذلك دعوة إلى الحلول في لحظة الإختلاف وإلى إحداث قطيعة إبستمولوجية ومعرفية، أي على اليسار أن ينمّي تصوره في جميع الحقول المعرفية وأن يميزه من تصور السلطة السائدة.

عليه أن يحافظ على هذه القطيعة المعرفية أساساً وأن لا يكون مذيلاً للتصور السائد. وذلك بامتلاكه أدواتٍ متميزة، سيميائية وتحليلية نفسية، وغيرها، قادرة على التفكيك وفرض الإختلاف. وهي في صيرورتها تلك، باعتبارها أرضية معرفية يقف عليها، لا تفتأ تتجدد

باستمرار وفي ظل واقع معرفي متخلف لا مكان فيه إلا للسلطة والمجتمع الموحّد، تطرح أمام الهادي خليل أزمة انتماء.

III ـ الرواية العائلية والإبن الضال:

أزمة انتماء: أجل! إن ما يعانيه الهادي خليل هو أزمة انتماء. يبحث عن موطنه، عن ذاته. وهذا الموطن هو «الهنا» و«الهناك» و«اللامكان» (ص 45) إنه مختزل حياة إنسان. إنّ الموطن الحقيقي، لهذا الإنسان، هو السينما: «لنتعلم، إذن، قراءة هذا الفن ونتلمس خيوط نسيجه الخفية» (ص 44) وإننا سنتجاوز سلبيتنا وسنتعلم المجابهة وسنفجّر الإختلاف.

السينما. الصور السينمائية هي غذاء الهادي خليل. منها يقتات ولكن لماذا لا نذهب عكس ذلك، فنقول إنّ الصور تقتات من بؤبؤ عين هذا المتفرج. متفرج من نوع خاص؟ أليس ذلك بفعل الموت البطيء الذي يعمل في الخفاء: «هناك في القاعة، في الظلام يستلقي (هذا المتفرج) على الكرسي ينسى الحياة ـ جهدها ـ متاعبها، يخلو إلى الكسل وإلى الراحة. . .».

هناك في القاعة يتوحّد الناس عبر الخوف لأنّهم لم يجدوا شيئاً آخر يوحدهم (ص 46) «لكن حذار! لنكن يقظين هنا، كذلك تَرْبُضُ السّلطة، وتترصد خطانا. إن الهادي خليل يتمثّل بقولة يوسف شاهين: «حيث أحلّ سواء كان ذلك بفرنسا، بالسويد، بالولايات المتحدة فإنّني أصطدم دائماً بذاتي» (ص 49). ذلك أن السينما، بالسنبة للهادي خليل هي عبارة عن ترجمة ذاتية له. فهو يصرخ طوال صفحات هذا الكتاب «لماذا أتكلم على السينما إنه يتكلّم عليَّ» (ص 46).

غير أن الهادي خليل يتساءل مرتاباً: أين السينما العربية؟ سينما قادرة على إحداث شرخ في صلب المعتقدات المتحجّرة لتفجير الإختلاف» (ص 29).

الرواية العائلية والابن الضال:

إن القدرية التي لحقت بالهادي خليل تتمثل في عزوفه النّسبي عن المرأة وعن الأم وعن العائلة. وذلك من أجل السينما حيث يصبح هذا الفن بالنسبة إليه متاهة أو «سجناً لا متناهياً» حسب قولة باسكال بونيتزار. إنه التيه في الفضاء التخييلي الذي يوفره هذا الفن العجيب. ولكنه تيه ضد ماذا؟ ضد واقع هذا المجتمع الذي يكبت الخيال ولا يترك له متنفساً. «السينما بنى بيني وبين هذه المرأة (الأم) سدّاً منيعاً لا رِجْعَة فيه. لقد أقصاني عنها ولن أعود إليها أبداً. . .» (ص 50). لأنّ فنّ السينما قربه من نجوم سينمائية أمثال انغريد تولان، أن بنكروفت، أنجي ديكانسون، جوان كراوفورد. ولكن الأم أحبّت كثيراً هذا الإبن. والإبن يريد

أن تغفر له مثل هذا التيه والعزوف عنها. وحين يصبح فنّ السينما لا يجدي نفعاً سيبقى شبح هذه الأم ماثلاً أمام عينيه لا يتزحزح، وسيبقى نظر الأبن مشدوداً إليه» «لو عرفت الأم السينما لكانت امرأة أخرى، لو لم أعرف السينما لكنت ابناً آخر» (ص 50). غير أن هاجس هذه الأم الأوحد يتمثل في أداء مهمّة غريبة: حمل رسالة سرّية إلى بورقيبة رئيس الدولة(*) التونسية وتبليغه اياه. همّها الوحيد أن تفضي له بمكنون صدرها. أن تهرع إليه متضرّعة له، راجية منه أن يخلص إبنها الآخر من ظلمات السجن ليطلق سراحه. ولعديد من الأمور يستحيل أداء هذه المهمّة. فلم يبق لها إلا أن تجثو كل مساء أمام التلفزة تنظر إلى بورقيبة يقدّم توجيهاته، وهي تمد إليه برسالة. ولكن من هو بورقيبة؟.

المحطة الأخيرة: بورقيبة:

إن بورقيبة الذي يهمّ الهادي خليل ليس ذلك الشخص الواقعي الذي هو من لحم ودم وعظام. لا! إنه بورقيبة النسق العلامي الذي أنتجه الفعل الإعلامي فأصبح صيرورة من الدّوال والمدلولات يخترق النسيج الثقافي التونسي من طرفه إلى أقصاه. الأمر الذي يتطلب تفكيك هذا النسق العلامي بامتلاك أجهزة معرفية حديثة. مثل المنهج السيميائي والمنهج التحليلي النفساني. وهو ما يفتقد إليه اليسار التونسي عموماً والمثقف بوجه خاص ليحدثوا فعل الإختلاف والتفكيك.

تونس

(*) كتب هذا النّص قبل الحدث السياسي الذي شهدته تونس في السّابع من نوفمبر 1987 .

بازوليني

بقلم: غي سكاربتّا
تعريب: عبد العزيز بن عرفة

لماذا بازوليني بالذات؟

إن اهتمامي بهذه الشخصية لا يتأتّى من كونها احدى عباقرة السينما. لقد اقدمت على ترجمة هذا النصّ من الفرنسية إلى العربية وكأن البعض من ذاتي يترجم جزاه الآخر. فهذا النص يتعرّض إلى جملة من القضايا شبيهة إلى حدّ التجانس بالقضايا الكبرى التي تسود مجتمعنا العربيّ. فهو يطرح ستّ قضايا كبرى هي على التّوالي:

* أولاً: مجتمع الاستهلاك أو ما يسمّى بالفاشيّة الجديدة. التّلفزة والامتثال إلى البرنامج الموحّد.
* ثانياً: النّقد الجذريّ للطليعة والنّخبة المثقّفة.
* ثالثاً: كيف نناضل ضد الخطابات الكليانيّة التّي تسود مجتمعاتنا.
* رابعاً: قراءة التّراث: ما الذي يمّيز القراءة التحديثيّة عن القراءة الكنائسية/اللاهوتيّة.
* خامساً: لماذا سيصبح الدّين مستقبلاً هو المعارض الوحيد؟
* سادساً: مستلزمات الاستراتيجية والتكتيك من وجهة نظر تحديثية ونضاليّة.

عبد العزيز بن عرفة

* * *

«وفي الحقيقة فأنا أعلن لكم ذلك»: من المطلوب أن نصغ لهذا المقطع ونحن نتمّثل الصوت الذي يعلن ذلك. إنّه صوت عنيف صاخب، متسّرع متوّتر، صوت أحد البروليتاريين الرّث. إنّه صوت الممثل الذي يلعب دور المسيح في فيلم بازوليني المشهور. إما الفيلم فيدعى: «الانجيل على طريقة القديس يوحنّا». ويمكن أن نضيف إلى ذلك التحذير اللاكاني: **«إن الحقيقة لا يمكن أن يفصح عنها إلا جزئياً»**.

من لاكان إلى بازوليني: إنه نفس الخيط، ربّما. لكنه لا يعتمد ولا يعني الصّيرورة والتقدم. وعلينا أن لا نخطىء إذن فنفهم خطأ تكتيك الأنوار الذي يعتمده لاكان. إن لاكان يقتحم النّور المسيحي «بتلفزته» قصد تبيان أن أزمة العصر لا تكمن في ما تحدثه الحضارة من تأثير. أو في موضع آخر «ان معادلة التقدم لا تعدو أن تكون سراباً: فما نفوز به من جانب نخسره من جانب آخر. . » أمّا بازوليني فيسلّط الضوء على ما يدعي بالتقدمية (تلك التقدميّة التي لا تعدو أن تكون نوعا من الفاشية المقنعة) معتبراً إيّاها لونا من ألوان الرّجعية الجديدة. إنّه يعلن هذه الفضيحة «أسطورة سقوط الملاك» أو«القفزة النوعيّة إلى الوراء».

إن الرؤية الوحيدة تكمن في العمى (كما هو الشأن لدى تيرنار)؛ نوع من الرؤيا المأتمية تمتاز بعنفها الابيض المعشي وهو يشعشع حول «اوديب» حتى لا يكاد يمحوه وذلك في مقطع من فيلم «العرّاف» أو هي نوع من الرؤيا التي تسلط على القديس بول فتفقده بصره لكي يستبدل ذلك، أخيراً، بالاصغاء. يجب أن نعيد النظر في القدّيس بول بعد بازوليني: «إذا كان الجسد في كليته بصرا فأين يا ترى يكون الاصغاء منه».

وهكذا نعبر ونمرّ من الهدي والهداية إلى كولونيا. وهذا يعني أن أخشى ما نخشاه هو تلك الظلامية التي تعلمن لاكان. وذلك بتعلّمه الاحتراس من تلك الغباوة التي تمارس باسم وتحت لواء فرويد والإناجيل. إلاّ أنه ليس هناك ما يدعو أو يبرّر إقتران التجربة التحليلية بالتقدميّة. تلك التقدمية التي ابتدأت مع عصر الأنوار ومنذ إنتصار العقل في التاريخ وما شابهها من السذاجات القاتلة. إن لاكان أوضح من ذلك كلّه: «إن ما يمكّن الترميز على جعل التخيّل واقعاً هو بالضبط أن الدّين لن يزول قريباً». أو في موضع آخر: «ليس لنا ما نقوله فيكون خير مما جاء في الأناجيل. إننا لا نستطيع أن نوهم بالحقيقة أكثر من ذلك. ونعني إرجاع الواقع إلى الهوام».

بل إن لاكان يذهب مثل بازوليني إلى ذكر القديس بول أي ذلك الشخص الذي ذاع صيته على أنّه غير مرغوب فيه. «إنّ تفريق الجنس البشري إلى ذكور وإناث لهو نتيجة الرسالة الدينيّة. وهذا ما كان له مفعوله الكبير على كامل الحقب، فلم يمنع العالم من أن يتناسل ويتنامى. إن السذاجة تؤكّد حضورها على كلّ حال».

الأمر يرتبط، أساساً، بعدم اختزال الثنائية والإختلاف الجنسيّ في بعد واحد، وما يوازي ذلك من سذاحة تحتم إستمرارية النوع البشري. إنّ القديس بول، لا يرى مبرّر في إستمرارية النوع البشريّ ولكنّه يقترح عقد صلح مع هذه العقيدة الراسخة جذورها منذ القدم لدى البشر وذلك قصد توصيل الرّسالة وحتى لا يذهب بسرعة مفعولها وأثرها. فهو وإنّ خاطب الملحدين

فإنه يتحاشى الاصطدام بتلك الصخرة الصلبة: «الأمومة». لقد حاول أن يحسم الأمر دون أن يتسبّب في خسارة كبرى. وهذا قد يفيدنا في فهم موقف بازوليني من الاجهاض في كتابات قاسية Ecrits corsaires. إنّ ما يقضّ مضجع بازوليني، تحديداً، هو أن ظاهرة الإجهاض تدفع بالجنس البشري إلى التهافت على المتعة وجعل كل نشاط اقتصادي قائم على إرضاء طبقات المجتمع وتحقيق أكثر ما يمكن من رغباته. وفي أحسن حالات الامتثالية، ونعني التقيّد بالأعراف المقرّرة، فإنه لا يسمح للمرء ان يفهم ويمارس تلذّذه ومتعته حسب مشيئته وعلى نحو مخالف للآخرين. وهذا لا يختلف كثيراً، ومرة أخرى عن مقولة لاكان في شأن «الأنا الاعلى» Le Sumoi المتسلط. ذلك الأنا الاعلى الذي يهيب بك ويدعوك دائما إلى التلذّذ. هذا لا يعني طبعا أنّ الإجهاض ليس ظاهرة تقدميّة وفي حدود تطبيقه (الأمومة، الانجاب، الوثنيّة). لكن هنا أيضاً، ما نفوز به من جانب (جانب الجنس، نخسره من جانب آخر (جانب الذات). وهذا ما تنبّه إليه، إلى حدّ ما وتقريباً بازوليني، إجمالاً.

هكذا، لقد قضى بازوليني الكثير من الوقت منكبّاً على القدّيس بول. لقد كتب سيناريو ثم حوّره، ثم طوّعه، ثم عدّله. لكن لم يقبله المنتجون. «ديكاميرون» Décameron، «ألف ليلة وليلة»، «حكايات كنتر بوري»: يمكن لهذه الاعمال أن تقبل. أمّا «القديس بول» فلن يقبل. لأنهم يرون في ذلك شططا. وهذا يعني أنّنا بلغنا حدّا من الوثنيّة لا مثيل له من قبل. وذلك تبعاً لظاهرة ممارسة المتعة إجباريا. نحن نقف إذن على حدث ذا دلالة بالغة: لقد نشر بازوليني أو هو قيد النشر. كتابين في نفس الوقت: «القديس بول» Le saint Paul «والمحاكاة الإلهيّة» La Devine Memisis حيث يضع بازوليني جنباً إلى جنب دانتي وفرجيل في الجحيم. وما هذا الجحيم سوى حياتنا اليوميّة؛ إلاّ أنّ الذي حصل هو أن تقديم الناشرين وتعليق المحلّلين، بما في ذلك مقالات الصحف، قد اهتمّوا أساساً بالثمانين صفحة المتعلّقة «بالمحاكاة الإلهيّة» La Devine Nomisis، مهملين المئتي صفحة المتعلقة «بالقديس بول» مخصّصين لها بعض السطّور فحسب، وبطريقة تبدو مرتبكة؛ وكأنّ بازوليني إقترف خطأ في مستوى الذوق.

وتقام اليوم أساطير حول بازوليني. وكما هو الشّأن في كلّ أسطورة فإنّ الأمر يقتضي تقريب الصّورة المنتقاة وضمّها. إلاّ أنّه سواء اعتبر بازوليني ماركسيّا منشقّا أو أحد ممثلي جمعية الشاذّين جنسيّاً أو عضواً من أبطال الطليعة المثقفة (وذلك على حساب ما مارسه وكتبه وانتجه في حقل السينما)، فإن الهدف كل الهدف من ذلك هو حشر بازوليني في إحدى الأسر. لأنّ بازوليني لم يفتأ ينادي بالتجذّر في الخصوصية والتفرّد، نابذاً كل صيغة عشائريّة، احتوائية. إنّ في عمليّة المسخ هذه التّي يعتمدونها مختزلين بازوليني، مرجعين إيّاه إلى احدى العائلات،

شـيء مـن التـحجرّ. وظاهرة التحجّر هذه هي ما ينعتها بحقّ بازوليني، بالدّين. لأنّ بازوليني يريد أن يفلت من كلّ عشيرة تشدّه إلى وسطها. أما جهد الأقوام والعشائر والقبائل فيتمثّل في إلغاء كلّ ما من شأنه أن يشكّل انزياحاً أو تفرّدا.

ومن خلال ذلك يتسرب جزء من الحقيقة في حدود ما كتبه لاكان: «إن المسيحيّة هي الدّين الحقيقي».

* * *

إنّ الحقيقة الاولى لبازوليني تتمثّل في الحتميّة القاضية بالعودة إلى النضّال ضدّ الفاشيّة. إن بازوليني، يسجّل إجمالاً انطواء عهد الفاشية في وجهه السّافر والكلاسيكي ليخلي المجال إلى نوع من الفاشية الجديدة المتنكّرة. هذه الفاشية الجديدة هي الفاشية التي يقبل بها الجميع فاحتوت حتّى من هم ضدّ الفاشيّة الكلاسيكيّة، أمثال الشيوعيّون والديمقراطيّون المسيحيّون. إنّ الفاشية الجديدة تتمثّل في هذا المجتمع الاستهلاكي وهذا التهافت على التلذّذ والمتعة وهذه الأنماط من السّلوك الاجتماعي والفرديّة المتجانسة تماماً. أمّا الأداة المعتمدة لترسيخ هذه الممارسات وتطبيعها فهي بامتياز «التّلفزة»، باعتبارها وسيلة تكنولوجيّة تلعب دور الرّحم في توحيد رؤى البشر. فيصبح كلّ النّاس مشاهدين ومستمعين للشيء نفسه وفي الوقت نفسه قصد غرض واحد: تحويل جميع أبناء المجتمع الواحد إلى بورحوازيّن صغار مع نتيجتين من الأهميّة بمكان:

- وضع حد للثقافات التي تدعى بثقافة الأقلية.

وعدم السماح لأي كان بأن يكون شاذّاً (بما في ذلك الشذوذ الجنسي) عن القاعدة القاضية بالامتثال إلى البرنامج الموحّد. وهذا يعني نبذ التفرّد والخصوصيّة. إنّ عبقريّة بازوليني تتمثّل في أنّه فهم أنّ الفاشية الجديدة ليست مجرّد سلطة سياسيّة أداتيّة وإنما هي هذا النسيج الاجتماعيّ بأجمعه؛ ومن ثمّة فإنّ أدوات النضال ضدّ الفاشيّة الكلاسيكيّة لم تعد ذات مفعول، لانها كانت ولا تزال تنادي بقيم مثل قيم التقدميّة. فالمطلوب إذن هو بعث عقليّة جديدة تنبذ الفاشيّة الجديدة وتنغرس في الإدراك ونعني بذلك نوع من اليقظة السيميائية تجاه الأجساد والأنماط السلوكيّة وطريقة ارتداء الهندام وطريقة الكلام والإتيان بحركات وتصريف الرّغبة. أمّا الطريقة الوحيدة للتصّدي لهذه الفاشيّة الجديدة فتتمثّل وتكمن في فرض التجّذر في الخصوصيّة والتفرّد وفي تبنيّ رؤية للجنس غير تلك التي يتبناها القطيع وصولاً إلى حدّ أقصى هو السمّاح لما لا يمكن أبداً أن يسمح به.

* * *

والحقيقة الثانية لبازوليني تتمثّل في نقده الجذريّ للطليعة المثقّفة. فمنذ 1966 كتب

بازوليني نصّاً يعتبر بمثابة المقدّمة قبل أوانها وتشتمل على الخطوط الكبرى. وعنوان هذا النصّ: «نهاية الطليعة المثقّفة» فهو يعرّي أسطورة الطليعة المثقفّة كاشفاً المحتوى الكاذب والخادع والباق لثوريّتها المزعومة منبّهًا إلى رجعيتها التّي تتنكّر في زيّ تسميه القطيعة. وهو لا يعدو أن يكون لونا من ألوان الجدانوفيّة الجديدة néo-jdanovisme . إنّ الخطأ المضاعف الذي تقترفه الطليعة هو صياغتها لمشاريع تتوخّى إستراتجيّة بالأساس، جماعيّة. بحيث تُغيّب الخصوصيّ والفردانيّ. ثم تضيف مقولة إلغاء المعني. وكأنّ فرقعة الانساق والقوانين والانماط كافية لوحدها لتحقيق الغاية المنشودة. فمن الفريق الشعريّ في «المحاكاة الالهيّة» الساعي إلى نفي صفة المحافظة والرجعيّة عنه. إلى المثقفين الرومانيّين في «القديس بول» المتّسمين بضيق أفقهم وتعابيرهم الساخرة، لا يفتأ بازوليني يروح ويجيء، في عود على بدء. ومن هنا قامت المجادلة والجدال السّاخن مع «فريق 63» وخصوصاً مع سانفنتي الذي يمثّل الصّورة النموذجيّة للبورجوازيّ الصّغير التّقدميّ من حيث هو الطليعة المثقّفة. إنّ بازوليني لا يحجم عن اعتبار هتلر في المحاكاة الالهيّة، بمثابة مندوب ينوب عن عشيرة رامبو الفكرية ليؤكد بذلك الرابطة والصلة الخفيّة التي تجمع بين الصبغة الكليانية. (لتلك الفاشية التي كانت سبباً فيها الثورات الفاشلة) وسلبيّة معشر رامبو، أولئك الشعراء الذّين ندعوهم شعراء الطليعة خصوصاً وأن هذه السلّبية قد وجدت الفرصة لتفصح عن نفسها في الممارسة.

* * *

والحقيقة الثالثة لبازوليني، وهي بدورها حقيقة «شنيعة»، تتمثل في انجذابه لكلّ ما هو قديم ومهجور أو ما يحلو له أن يسمّيه بـ: «التّركة الرمزّية للعالم الثّالث» باعتباره هامشاً بالنسبة للمركز، أي العالم المعاصر. وانجذابه هذا يتوجّه خصوصا الى ثقافات الاقليّات الرّيفية. تلك الثّقافات التي لا تفتأ الفاشيّة الجديدة، فاشيّة الاستهلاك، تخنقها وتحاصرها. وليس في هذا الانجذاب إلى المهجور القديم مجّرد انكفاء ارتداديّ الى مستوى عقليّ أو سلوكيّ سابق ونعني نوع من النكوص والقهقرى وما يوحي ذلك من حنين الى ما هو أموميّ. فلو تأمّلنا الامر عن كثب لألفيناه غاية في التعقيد. إنّ ما يريد تبيانه بازوليني هو أنّ التجانس الثقافيّ في العالم المعاصر يعني بالضرورة كبْتِ التعّدديّة الّلغويّة، وتعدّديّة الأنساق، وتعدّديّة طرق تصريف الرّغبة. إنّ في نشدان القديم والإنجذاب إلى المهجور دعوة ملحّة إلى احترام خصوصيّة الفرد ونبذ كلّ ما من شأنه أن يزجّ به داخل عشيرة أو مقاطعة أو ربع من الرّبوع. هذا الموقف لا يمكن أن يفهم خطأ. فهو ليس دعوة للعودة إلى الوثنيّة وإلى الثقّافات الأصيلة ضدّ السّيطرة الْيهو ـ مسيحيةً حسبما يدعونا اليه اليمين الجديد. ففي الوقت الذّي يرغب اليمين الجديد في إعادتنا الى الوثنيّة يرفع بازوليني عالياً «رسالة بول». فيحارب الوثنية ويرى أن الكنيسة قادرة على استعادة واسترجاع

اصالتهاإن هي عرفت كيف تتخلّص من قروسطيتها وريفّيتها وكفّت عن ممارسة الطّقوس الوثنيّة والتعبّدية التي ترتبط بها. وفي الوقت الذّي يدعو فيه أيضاً اليمين الجديد إلى التّمركز وإلى ذوبان الذّوات الفرديّة في المجموعة الوطنيّة المتوحدة يعرّف بازوليني الفضاء الثقافّي المكبوت بكونه تعدديّة وسفر في الوطن عبر هذة التعدديّة. وهو يميّز تمييزاً دقيقا بين الحنين والارتداد. ويكفي أن نقرا له«أشعار فريولان» les poèmes frioulan أو نشاهد بعض افلامه «ثلاثية الحياة» Trilogie de la vie لندرك أنّ هذا الاهتمام المتزايد الذي يوليه إلى الاقليّات الثقافيّة المكبوتة هو بمثابة التسامي المفارق وبمثابة الدفاع عن الكونيّة الرحبة: هناك انفتاح فعليّ على ثقافات العالم الثالث. فالتّمسك بالمهجور من القديم الثقافيّ واحيائه لا يمكن أن يفهم منه أنه يقام باسم نوع من المجاملة والارتداديّة الرّجعيّة وإنما يعني عكس ذلك، أي هذة الطريقة الملتوية ولكن الأساسية لنقد الثقافات الكليانيّة التّي تخنق وتحاصر كل ما ينمو بجانبها. لذلك فإنّ الانكفاء على الماضي هو بحقّ وإجمالا يشكّل لحظة حاسمة من لحظات الرّفض.

* * *

الحقيقة الرابعة لبازوليني تتمثّل في مقاربة دانتي مقاربة تحديثيّة تضعه في إطار العصر. وهذة المقاربة هي بمثابة الوقوف بحزم في وجه المقاربات التي تجعل من دانتي مؤسّساً للغة، أي للخطاب باعتباره فعلاً سلطويّاً يمارس القمع والكبت. وكذلك الوقوف في وجه الممارسات التي تجعل من دانتي داعية من دعاة العشائرية. فبازوليني يبيّن فوضويّة النصّ الدّانتي أو ما يدعوه «بالخطاب غير المباشر الحر»، وقدرته التطعيميّة Capacite de graffes وتعدّد صيغ الملفوظيّة. إن لغة دانتي لغة مفكّكة النّسيج، فوضوّية دوما، أي لغة غير قادرة على أن تكون قاسماً مشتركاً لفئة إجتماعيّة تلتزم بها فتلمّ شملها وتصهرها في بوتقة واحدة. ففي المحاكاة الالهيّة يبرز، أساسا، بازوليني الجانب الأدبي لمسيرة دانتي، وذلك عندما يؤكّد على الجانب الحداثي لهذة المسيرة. لقد أصبح فرجيل قَرين بازوليني «الشّاعر البورجوازيّ الصّغير في الخمسينات». إن جهّنم هي بالضبط هذا العالم الذي ألقينا فيه. أمّا الذّنوب المقترفة فتسمّى، مثلاً: «الحالة السويّة»، «الامتثاليّة»، «التقيّد بالأعراف المقرّرة»، «السوقيّة». وما تجدر ملاحظته، أيضا هو تصدّي بازوليني للتيّار المضادّ، ذلك التيّار الذّي يعتمد قراءة كنائسيّة وكهنوتيّةlecture cléricale أي قراءة تحوم متمركزة حول صورة «البياتريس» الخادعة فتزيد ترسيخ الاعتقاد في المرأة. وقد حارب بازوليني المنحى الأُموميّ لهذة القراءة المتسبّبة في جحيمنا المتجانس حسب وتيرة واحدة فلا تترك للتمييز والتفرّد والخصوصيّة متّسعاً. وكأنّ المتسبّب الأوّل في هذة الفاشيّة الجديدة التّي تسود أوساطنا ومجتمعاتنا هو هذا القاع المشترك، وهو بمثابة الاستقرار الدّوريّ الذّي يصطدم به كل توثّب إنسانيّ. إنّه القانون

الأموميّ الذّي لا همّ له إلاّ أن يكرّر نفسه باستمرار عبر صيرورة التوالد والانجاب واستمراريّة النّوع. ويقول بازوليني في هذا الشّأن: «إن الأمّ كانت إذن ملكة الجحيم» ويضيف كذلك «وستلاحظ مسجّلاً العدد الوفير والمتزايد للنساء. . «إنّ الاختزال بالنّسبة إليهنّ قديم قدم النّوع. إنّهنّ يدافعن عـن عرقهنّ، قسر إرادتهنّ. هنّ المسكينات. لذلك فإنّ الامتثال والتقيّد بالاعراف والتقاليد كان من سماتهّن. وهن يولينها عظيم التقدير».

* * *

والحقيقة الخامسة لبازوليني هي الصّورة التي تحاك حول «القدّيس بول» من خلال ومن جرّاء ذلك السيناريو الغريب الذّي يحاول الكلّ نسيانه ومحوه. أمّا الدّافع إلى ذلك فهو تحديث رسالة القدّيس بول. إن بول دي تارس يتجوّل في ربوع عالمنا بين فترتي 1938 و 1968. فروما، العاصمة الامبرياليّة تصبح نيويورك حيث يلاقي بول حتفه. غرفة النّزل بالبلدة التي اغتيل فيها مارتن لوثر كينغ، بيت لحم أو القدس، والعاصمة الثقافيّة والايديولوجيّة تصبح باريس. أمّا أثينا، المدينة المتّخفيّة، ذات الثّقافة المنقرضة بمثّقفيها الذّين ينتقلون بسرعة من الريبيّة إلى مواكبة آخر صيحة ثقافيّة فهم يعبّرون عن وضع روما اليوم. إنّ الأغرب من ذلك هو استدعاء خطاب القدّيس بول من قبل بازوليني لمجابهة عالمنا دون أن يغيّر هذا الخطاب أو يحدث تحويراً في نسيجه بل تركه على علاّته حسبما جاء في الرسالة وشهـادات الرّسل. ومن ثمّة نلاحظ التّناقض والغموض الذّي يطبع تأثيرات القدّيس بول. فهناك من جانب أوّل الوجه المؤسّساتي والبيروقراطيّ للكنيسة. (فالكنيسة تحوّلت إلى مؤسّسة سلطويّة ذات طابع شيطانيّ). وهناك من جانب آخر وجه الرحابة التاريخيّة للرّسالة المسيحيّة من حيث هي خطاب للتصدّي. وهو تصدّي للسّلط وللفاشيّات وللعقلانيّة الضيّقة وللتصوّرات السياسيّة للعالم بما يرافق ذلك من جنون يدعو إلى الزّهد في كلّ شيء وارجاء العيش إلى زمن غير هذا وإلى أخلاق تدعو إلى التمرّد. وهذا ما يوفّر لبازوليني إمكانية التطرّق إلى الموقف الثقافي المحافظ الذّي يتصدّى لرسالة الانجيل التّـي يحملها «القدّيس بول». ويجدر بنا في هذا الصّدد قراءة مقاطع السّيناريو المتعلّق بروما وجان بول. إن في ذلك خليط من تركيبات الخطاب الماركسيّ والخطابات التحليليّة المشبوهة. تلك الخطابات التي تتصدّى لكلّ ما يجدّ من جديد: «إن القدّيس بول عميل لليمين». «إن القدّيس بول خائن». «إن القدّيس بول شخص معقّد». «إنه شخص يحرق كل ما قدّسه في صغره ويبقى في ذات الوقت محافظاً على قانونه المترمّت القديم الذّي بمقتضاه تصاغ أنماطه السلوكيّة». إن جميع الخطابات التّي لا نفتأ نصغي إليها اليوم هي خطابات محافظة. وقد بلغت من حيث صياغتها حدّ الاكتمال باعتبارها تعبيراً عن الموقف

الثقافيّ الممثّل للتقاليد وللأعراف. حتّى ولو اتّسم هذا الموقف بالطّابع الرّيبي والمعارض لكلّ ما يجد من تحوّلات وتساؤلات وتفكيك للفكر وللّغـة. والأهميّة القصوى التّي يحظى بها القدّيس بول تكمن في أن بازوليني قد كشف النقاب عن سرّها: وهو أنّ القدّيس بول خائن بالدرجة الأولى وبالأساس. فهو الأكثر يهودية من كافة الرّسل. وهو الشخصيّة التّي لها دراية تامّة بالقانون القديم. وهذه الدراية دفعت به إلى تمثّل القانون إلى درجة اختراقه والانسلاخ عنه. بل كان القديس بول من الكفاءة بحيث قام بتحليل مستفيض لهذا القانون مميطاً اللثام عن العائق الأساسيّ الذي يتضمّنه ويحتويه مثل هذا القانون. فيحول دون أيّ تقدّم أو جديد يجدّ. ومن ثمّة أتت فطنة «القديس بول» التي بلغت حد الشّذوذ. وهذا الشّذوذ يتمثّل في أن القدّيس بول بين أهميّة التداخل الذّي يجمع بين القانون والمحضور بحيث يتحكمان في كيفية تصريف الرغبة وكيمياء اللّذة والمتعة. ويتساءل القدّيس بول قائلاً: «ماذا عن القانون؟ هل هو الإثم؟. أكيد. لا. إني لم أعرف الإثم إلا عن طريق القانون. وأنا جاهل بالطمع طالما لم يتدخّل القانون لينهاني عن ذلك. ومنذ أن تمّت درايتي ومعرفتي بالقانون انقضى عهد البراءة. ذلك أن الإثم في غياب القانون لا يعني شيئاً. ويضيف في موضع آخر قائلاً: «في الماضي لم أكن دارياً بالقانون ويوم تدخّل القانون على طريق الوصية والمبدأ. والارشاد والأمر الأخلاقيّ والاجراءات العرفيّة انتهيت أنا لأخلي المجال له». إنّ في هذه الدراية وهذه المعرفة ما يبعث على الحيرة. لأنّ في هذه المعرفة شذوذاً. وهذا الشذوذ لا يعني الحقيقة. بل هو شرط من شروطها الأساسية. وهذا ما لا يسمح به لا التحليل النفسي المشبوه والمشوّه، ولا الاختزال الماركسي للقضية.

ولا بدّ من الملاحظة أن بازوليني قد فتح كوّة ليتسرّب منها بصيص من الأمل في خصوص تطوّر الكنيسة. فلقد جاء في نصّين لبازوليني. وردا في كتابات قاسية Ecrits corsaires قوبلت بالصمت. الأول بعنوان: «الخطاب التاريخي القصير لقستلقندلفو». والثاني بعنوان: «الكنيسة لا تصلح للسلطة» جاء فيها «أن السلطة ليست في حاجة إلى الكنيسة ومن ثمة فإن الكنيسة وقد تحررت من صبغتها السياسية تتاح لها الفرصة لتستعيد صبغتها الانجيليّة أي صبغتها الثوريّة والتقدميّة والمناوئة». وبالإجمال فإن بازوليني، وذلك قبل وفاته، تبدّي له التحوّل الممكن الذي يمكن أن تعرفه الكنيسة. هذه الكنيسة التي سيصبح موقعها موقعاً معارضاً. وذلك من جرّاء ما يسود المجتمع من خطابات كليانيّة وما يشهده من فاشيّة جديدة. بل ربّما، ستصبح الكنيسة مستقبلاً المعارض الوحيد. ونحن نعلم أن بازوليني اغتيل قبل أن يعيش هذه «الفضيحة»: ماذا؟ انتخاب بابا بولوني. ولقد اغتيل بازوليني في الطريق المؤدية من «روما» إلى «أوستي» غير بعيد، عن المكان الذي قتل فيه القديس بول.

* * *

والحقيقة السادسة لبازوليني، وربما كانت هذه الحقيقة الأخيرة أهمّها جميعاً: فتحدّد الأخريات وتسري بين طيّاتها. وهذه الحقيقة على أهمّيتها تستعصي على المسك بها والإحاطة بتخومها وحدودها. إنّها الحقيقة المتعلّقة بالجانب الملفوظي l'énonciation لبازوليني. إنّ هذه الملفوظيّة لها صبغة تكتيكية. ففي البدء، هناك الكتابات النقدية والكتابات الجدليّة. وهي كتابات بمثابة حرب العصابات Ecriture de maquis. فهي كتابات التحدّي والتربّص للانقضاض. وهي كتابات تقريريّة تعتمد هذا التكتيك لتجبر العدوّ على البروز والظهور. وذلك ليكشف عن رجعيته المدفونة. ويضاف إلى ذلك فنّ السّير ضد التيّار ويتمثّل في الظّهور عند مكان لا يترقبك فيه أحد. فتكون المباغتة. إنّ هذه الملفوظيّة تنطوي على جانب فنّي وشعريّ وسينمائي. خصوصاً وأن السينما لدى بازوليني هي قبل كل شيء سميوتيقا متحرّكة، قادرة على استكناه «الواقع» واعتباره نسقاً ولغة يمكن تفكيك جزئيات ميكانزماته. ومن ثمة نلاحظ معالجة بازوليني للزّمن من خلال أفلامه. ونستشفّ من خلال هذه الأفلام أنّ الرؤية غير قادرة على اللحّاق «بالواقع» والمسك به. ونلاحظ أيضاً انبثاقاً مفاجئاً. يتخلّل شريطه السينمائي «سولو» ليكشف عن حقيقته الفاشيّة دون طلاء مخادع (أمّا عند السينمائيّ «فسكنتي» فنكاد نعثر على العكس تماماً). وهو إذ يكشف عن خفايا وخبايا الفاشية فهو في نفس الوقت يبرز لنا جانبه الاغرائيّ الأخاذ الذي يمارسه ويحدثه بحيث يخلع عن سماته صفة البراءة. ويعتمد بازولني في إظهار هذا البعد على التفاصيل الدّقيقة التي لا يمكن للادراك العادي أن يتطرّق وينفذ إليها. مثل حالة الأجساد والوجوه والسّمات والأصوات والهيئات والقسمات، الهندام، والدّيكور. أمّا الدّرس الذي يمكن لنا أن نتلقاه فيكمن في حتمية تربية الرؤية والادراك واليقظة المستمرة. وتصبح إذاً الحقيقة فجوة تثقب نسيج المعرفة أو خللاً يسود كلّ معرفة تدّعي التمّكن والدّراية والسيطرة حدّ وحتى الاعتداد بذاتها. وهذا يحيلنا على مقطع «الملاك» في شريط «النظرية».

وهذا الملاك هو مثال في النّجاسة والقذارة. ينهار ويتدحرج الوسط البرجوازي ذي سمات المحافظة والمنفعية فيصبح فجأة نقيض ما هو عليه، إذ يصبح وسطاً يسوده الفنّ والجنون والفوضى الجنسيّة والتصوّف وتبذير الخيرات أي يصبح، وبالضبط، ما أسماه جورج باتاي بالتبذير المجاني. باتاي بازوليني. ولماذا لا نضيف القديس بول أيضاً إلى هؤلاء. «إذا كان بينكم شخص حكيم على طريقة هذا العالم فليتحول إلى مجنون ليصبح حكيماً». أو «إذا ابتغيت التكريم فلن أكون أحمق. سأقول الحقيقة».

مستقرة في أعماق ذاتها، جامدة جمود الخاثر. رأيت الحب جثة مدفوعة في مقلتيها ويعلوهما برد وصقيع كبرد الصباح، وشفافية تكشف لي حضور الموت. الكل كان نسيجاً متداخلاً في هذه النظرة: الأجساد العارية، ارتعاشة الألم الذي يخترقني، ذكرى الرضاب المتدفق من الشفاه. كل العناصر كانت متضافرة ومتآزرة فيما بينها لتشرف وتتدحرج تدحرجاً أعمى في العدم».

تلك نهاية مقطع من مقاطع كتاب باتاي السيدة «ادواردا». انه، كذلك السارد في بداية هذه القصة (قصة السيدة ادواردا) وقد خنقه الألم وحاصرته الأسئلة دون أن يجد لذلك حلولاً وأجوبة شافية. الا أنه الآن متأكد كل التأكد من هذه الحقيقة التي لامسها وعاينها: ان الموت يقبع في قلب الحياة وانه ليمكن له ان يلمح آثاره واضحة كلما حصلت تلك اللحظات الفريدة التي تتيحها لنا تجربة الجنس والعشق لنختبرها. ذلك هو الشيء الأساسي بالنسبة إلى جورج باتاي أي ان يكون قادراً على تحسيسنا بهذه التجربة التي لا تستطيع اللغة أن تنقلها لنا، أي يكون قادراً، ولو بطريقة ايحائية وغير مباشرة على اشعار القارىء بتجربة الموت، تلك التجربة التي تعجز اللغة عن ايصالها وآدائها.

ان الآثار الادبية لباتاي تحوم، دائماً، حول هذا الهاجس الاوحد فالموت بالنسبة اليه، يستقر ويقبع ويسكن في كل شيء وحسب أشكال وتلاوين مختلفة: عنيفة وهاجعة ومتأنية عادية وغير مترقبة، كالحرب، والتضحية والانتحار والتعذيب الخ... وكأننا بباتاي مولع بجمع كل مظاهر الموت واشكاله كما يهوى طفل جمع الطوابع البريدية. هذا الموت الذي يعمل دون راحة اسبوعية. ولكن باتاي ليس ساذجاً أو غبياً فهو وان يريد ان يحوصل جميع الأقنعة التي يتخذها الموت لا يرتجي من ذلك أن يكون فيلسوف العدم أو منظر الموت. فهو لا يفتأ يذكر عبر آثاره كلها بان الموت ظاهرة وخصوصاً تجربة لا تنتمي إلى الحقول المعرفية التي تعتمد الوعي واللغة والتواصل. بل انه يزعم ان هناك حالات شاذة، نادرة وقليلة يبلغ فيها الوعي درجة قصوى يكون فيها كالواقف على حافة انهياره. إنها تجربة تختلط فيها السبل وتنعدم الفواصل بين الحياة والموت وهو ما أسماه بتجربة «الضياع النسبي» أو تجربة التخومات. وهي حالات تنعدم فيها ـ أو تكاد ـ الحواجز بين الحياة والموت.

ويبدو واضحاً لـ باتاي أننا لا نختبر تجربة الموت عبر الطرق المعرفية المعهودة وانما نختبره بطرق غير مباشرة وغير عادية، وفي حالات قصوى. ولكن هذه الطرق ليست عديدة ـ كما قد يتبادر إلى ذهننا ـ انما هناك فقط طريقتان: الانتشاء واللذة. الاولى اعتمدها الصوفيون والثانية يعتمدها العشاق. وهما وجهان لظاهرة واحدة: ظاهرة اللامحدود والمطلق غير ان بين

هاتين التجربتين فوارق عديدة كما أن بينهما تماثلاً كبيراً. فالتجربتان كلتاهما تبتغي التلاشي والاضمحلال وتنزع إلى مشارفة التخوم الفاصلة بين المحدود واللامحدود، بين الممكن والمستحيل، وذلك على وتيرة ـ في خط تصاعدي ـ لا تفتأ تتنامى لبلوغ ذلك المتناقض الصارخ الذي جاء التعبير عنه على لسان أحد المتصوفة «أن أموت حتى لا أموت» أي ان نكون في آن في ذمة الحياة وفي ذمة الموت. ذلك أنه لا وجود لفضاء يدعى البين بين حتى نستطيع ان نستقر ونلقي الرحال فيه فالوعي أي المحدود الذي يعمل على تجاوز ذاته لا يمكن ان يتسنى له ذلك دون أن ينهار في اللاوعي أي في اللامحدود أي في العدم. ليس هناك من طريقة إلا أن يبقى ماثلاً ويمكث مشرفا على الهوة دون ان يزول فيندثر. ثم ان باتاي يدلنا على المفتاح السرى الذي يسمح لنا بذلك أي ما أطلق عليه: «العنف الداخلي» انه نزوع الكينونة نحو الخروج عن ذاتها وكأنها تطرد ذاتها من مكان ذاتها لتشارف انهياراً دون ان تبلغ الانهيار التام.

وبالتالي فان هناك تماثلاً قائماً بين التجربة الصوفية وتجربة العشق والجنس يتمثل في بلوغ تلك الحالة القصوى. إلا أن باتاي لا يعير نفس الاهتمام لكلتا التجربتين ولا يضعهما في نفس المستوى وعلى قدم المساواة. لقد حبذ باتاي تجربة العشق والجنس على حساب التجربة الصوفية. فالمتأمل في نصوصه التي تعاقبت الواحد تلو الآخر يلاحظ تشبثه بالنزوع المتمثل في الجنس والعشق وتحبيذه اياه. فهو بالنسبة اليه أكثر أصالة، ففي زعم باتاي لا يمكن للوعي ان يتجاوز محدوديته الضيقة ويعبر إلى مناطق العدم الا عبر تجربة الجنس والعشق ولحظة انفجارها. وبالفعل فان باتاي كان يحترس من التجربة الصوفية لانه يرى فيها منزعا دينيا ولاهوتيا. ثم ان تجربة الفراغ التي تدعيها التجربة الصوفية هي تجربة مفتعلة وذلك بادعائها الحلول في الذات الالهية والتواصل معها أما الامر بالنسبة إلى تجربة العشق والجنس فيبدو اكثر واقعية وأكثر جدية. ذلك ان هناك شخوصاً من لحم ودم وعظم تخوض التجربة وتجتاحها رغبة حسية، مادية، ملموسة تبدو آثارها للعيان عبر عنفها القاتل الماثل كحقيقة لا تُحتَمل ذلك ان تجربة الجنس والعشق تقيم علاقة مضاعفة مع الموت: موت الذات التي تخوض التجربة وموت الآخر أي القرين في التجربة. يتوحد الاثنان ويختبران معا انهيار الوعي واضمحلاله في نفس اللحظة وفي خضم هذه المعاشرة للموت.

وهكذا، فما كنا بصدده يخص قصته السيدة «ادواردا» حيث أوردنا انهيار الرجل والمرأة وهما في غمرة خوض تجربة العشق والجنس في لحظتها ومرحلتها الحاسمة أساساً. أي، تدقيقاً، تلك اللحظة التي يعانق فيها الوعي المستحيل والذي لا يمكن لأية لغة أن تؤديه وبالتالي تستوعبه وتعيه. انها لحظة فريدة: لحظة الإشراق الكلي والعمى الكلي. اللحظة

التي لا يمكن لأي لغز أو طلسم أن يصمد أمام لمعان بريقها. لحظة يتجلى فيها المرء ويفقه عالمه ويعي حدوده وأطرافه. ففي هذه اللحظة يعي الانسان انقسامه ويدرك انشطاره القائمين ويتمثل تحولاته كذلك. وفي لمح البصر يعي جوهره التراجيدي والدرامي أي ذلك التناقض الذي يسكنه والذي لا يفضي إلى خلاص ولا يمكن أن نأمل في سبيل إلى شفائه الا أن سبيل الموت هذا قد يوفر الشفاء والحلول لكل ما تعقد وتناقض ولكنه في ذات الوقت يلغى ذلك كله ويطويه طي النسيان حذار! لنتأمل ذلك جيدا! حديثنا لا يصاغ هنا في إطار معرفي أو حقل ذهني، ادراكي ان تجربة العشق والجنس هذه تجربة مجالها مجال آخر غير مجال الوعي والادراك. انها تجربة الحدس والتلقائية، لذا فهي تجربة لا تعتمد السبل الادراكية والمعرفية المعهودة. بل ان الوعي الذي تعتمده هذه التجربة هو وعي ما قبلي ونكاد نقول: وعي غريزي. كما ان المنهجية المتوخاة ليست تلك المنهجية الاستقرائية او القياسية. لأن تجربة العشق الجنسية هي تجربة التلقائية والعنف والتجذر. ففضاء هذه التجربة هو فضاء القداسة. فهو يرتبط بكل التجارب الانسانية العريقة والماضية المدفونة في سحيق التاريخ والانسان عبرها يتسعيد آلامه القديمة الرابضة في اعماقه السحيقة فتفيض وتستيقظ غرائزه التي طمرها الكبت عبر التاريخ وتستعيد نشاطها وبمعنى آخر فإن الانسان يبعث الحياة في ذاكرة الجنس البشري والقابعة تحت التراكم الثقافي والمحرمات التي عرفها التاريخ الانساني. لذلك فهذه التجربة لا تفضي إلى معرفة يمكن صياغتها صياغة ادراكية، ثقافية، وفي مفاهيم تجريدية، انها، فقط، مجرد اشراقة تكشف عن ذات الانسان وتعريها ولكنها في ذات الوقت تحجبها.

وبالتالي فإن هذه التجربة لا يمكن ترجمتها أو ايجاد معادل لغوي لها. لذلك فإن باتاي لا يفتأ يصطدم بهذا الحاجز اللغوي ليحطمه، معيدا الكرة، ربما لأن ما يهم باتاي ليس النتيجة او المعارف التي تؤدي اليها التجربة بل ما يسترعي انتباهه هي السبل المتوخاة والطاقات المجندة خلال التجربة. المهم أن يحصل على ما أسماه بالمعرفة النسبية خلال هذه الرحلة.

وما كنا بصدد عرضه يكاد يكون متعارفا. ففي السنوات الأخيرة أصبحنا نعير المزيد من الأهمية لآثار باتاي ومؤلفاته. فلقد أصبحنا ندرك الآن أن تجربة العشق الجسدي تجربة يلتحم الانسان فيها بحيوانيته.

ولكن الأمر يكتسي بعداً أكثر تعقيداً عندما تستهل مرحلة أخرى مع باتاي وهي مرحلة تعارضت الاطروحات حولها وانقسم في شأنها شارحوه ومفسروه، الا أن باتاي يبدو في زعمنا دقيقا في شأنها. فلقد أشار مرة قائلاً: «ان النزوع الجنسي إذا تحكم بالمرء دفعته رغبة ملحة نحو الموت والافتتان به. فعندما يبلغ المرء هذه المرحلة القصوى يصبح راغباً في التلاشي، مندفعاً نحو الموت لا يبتغي إلا الاندثار والاضمحلال أي التوحد، ليتجاوز وضعية الانقسام

والتناقض والانشطار التي تفرضها عليه الحياة». وهذا ما يفسر لماذا تلك الطاقات الغريزية المتوحشة تبقى في حالة توثب مستمر، تتحين الفرص لتطلق من الضغوطات التي تأسست عبر التاريخ وشكلت ذواتنا وصاغتها على هاته الوتيرةوهاته الحالة من الانقسام والإنشطار. وعليه فلنخل المجال للعنف حتى يتدفق سيله الجارف بكل حرية. إذ ان تلك الطاقة هي الوحيدة القادرة على الاتيان على كل الحواجز والسدود وعلى كل النواميس العقلية والاخلاقية التي تشكل الاعمدة الاساسية والرئيسية التي تشيد صرح الحياة.

وهكذا فإننا عندما ندفع بالوعي إلى مناطق الفوضى الذي ينتفي وجوده عند تخومها فان تجربة الجنس والعشق تحقق انعراجاً للذات حيث تنتفي علاقتنا بالحياة وبجوهرها المزدوج ونشعر اننا عبرنا إلى الدروب والمسالك المؤدية إلى الموت. لكننا رغم ذلك نظل أحياء مشحونين بكل ما في الحياة من قوة وفوران ففي هذه اللحظة الفريدة تكون الحياة قد بلغت أرقى ذراها واكتمالها دون أن تكون مهددة. وفي تجربة العشق والجنس هذه تتخلص الحياة من حالتها الانشطارية ومن صيرورتها الانقسامية. أنذاك فقط تكون الحياة موضع تساؤل أكثر مما هي مهددة ـ كما قد يذهب بنا الزعم، ذلك ان على الحياة أن تصاب برجة في صلبها وان يقع هزها إلى أقصى الحدود. وتجربة العشق والجنس تجربة وجودية بالاساس. فعبر هذه التجربة يعي الانسان حسياً ومادياً الحدود التي تتحكم بذاته ومحيطه ويتعلم عبر هذه التجربة أنه بامكانه أن يدخل تعديلات على محدوديته بحيث يضع حداً لحالة الانقسام والانشطار التي تتحكم بمصيره الانساني وينفذ إلى حالة من التوحد مع ذاته. ولكنه توحد مؤقت يشبه إلى حد كبير التوحد الذي يحققه الفناء والموت. أي أن هذا التوحد مع ذواتنا يتحقق بقدر ما تسمح به امكانيات الفوضى المترسبة في أطباق ذواتنا العميقة.

إن «ساد» حسب باتاي لم ينفذ إلى جوهر وسر القضية، فلم يع القانون المتحكم بتجربة الجنس والعشق. فشخصياته ترزح تحت التعذيب المميت وشخوصه كذلك تقدم على الانتحار بدافع اللذة، أي أن هذه الشخوص لا تنتج لذتها الا عندما تموت ان «ساد» ينقض الناموس المتحكم بصيرورة التجربة الجنسية. أي انه ينفي الحياة بالموت فيبقى التناقض ماثلا بينهما. الا أن هذا التصور من قبل باتاي يعتبر خاطئاً أما التجربة فلا تؤدي الا إلى الفشل. ذلك أن تجربة الجنس والعشق وان كانت تضع ضمن افقها ظاهرة الموت فإنها لا تعتبر الموت نهاية لها. فتجربة العشق والجنس وان كانت تنزع نحو الموت فانها لا تدركه أبداً. وفي هذه الحالة تصبح تجربة العلاقة والافتتان بالموت ظاهرة كميائية أكثر منها صيرورة انتحارية ـ كما هو الشأن بالنسبة إلى «ساد».

فالموت بالنسبة لباتاي نختبره وندرجه حيز التجربة ليقع استغلال أمثل لامكانات الوعي

وطاقات الحياة. فلدى باتاي ـ أي على عكس ساد ـ هناك دائماً نوع من اليقظة والمراقبة المستمرة لصيرورة اللذة والانتشاء وحتى الالم وهيجان انفجارها فهو نوع من الاختبار لمحدودية الكائن ووعي بجوهره وتجاوز لانفصامه.

وبهذا المعنى يصبح الموت رائد الحياة وموجهها، ينير سبل الفعل الانساني دون أن يكون هذا الموت مثلاً أعلى للحياة. كما أن الموت ليس قفا الحياة. فالموت في الأخير لا يعدو أن يكون غير هذا «اللاشيء» الذي ينخر جسد الوجود ويدفع بالحياة لتفرغ محتواها والطاقات المختزنة في صلبها اي يجرها إلى الفعل.

وليس صدفة ان ينطوي كتاب باتاي المسمى «دموع ايروس» على مشهد لرجل صيني يلاقي حتفه على يد جلاد يعذبه كما أن باتاي كان يملك صورة فوتوغرافية مده بها أحد رجال التحليل النفسي وتنطوي على مرحلة من مراحل التعذيب التي يمر بها أحد الضحايا. وهي تشتمل على صورة رجل ما زال حياً ومعذبه يقطع أوصاله الواحد تلو الآخر تحت أنظار أناس يتملون هذا المشهد. ولكن الذي استرعى انتباه باتاي ليس المشهد في حد ذاته وما انطوى عليه من تعذيب وانما ملامح الرجل وهو يختبر تجربة التعذيب والاشراف على هلاكه فعوض أن تكون ملامح الرجل منقبضة يعلوها الاصفرار والزرقة وارهاصات الالم وهو يجتاز محنته نلاحظ عكس ذلك: أساريره منبسطة. ولقد صرح باتاي في خصوص هذا المشهد: «ان هذا المشهد **كان دائماً الهاجس الذي لا يفتأ يراودني لأنه مشهد ينطوي على منظر للتعذيب لا يحتمل من ناحية وعلى حالة من الانبساط والطمأنينة والراحة والنشوة تغرى بافتتانها وجاذبيتها تكسو أسارير الضحية».**

وما كنا بصدد عرضه ليس مجرد هاجس فحسب بل ان هذا المنظر من ناحية أولى مشهد فوتوغرافي، خلاب وهو في نفس الوقت، ومن ناحية أخرى، بالنسبة إلينا، تجربة جنس وعشق. وفي كلتا الحالتين نحصل على كميتين متعادلتين من اللذة. إلا أن هناك فرقا بينهما وان بدا طفيفاً فتجربة العشق الجنسية تجربة تتأتى فيها اللذة عن كون هذه التجربة مشارفة على تخوم الموت ولكنها مشارفة حلمية وليست حقيقة، في حين أن تجربة التعذيب تجربة تلتحم التحاماً فعلياً وتلتقي التقاء حقيقياً بالموت، مجسداً. فالتجربة الأولى أي تجربة الجنس والعشق يمكن لها ان تتكرر أما تجربة التعذيب والهلاك فتجربة فريدة ولا يمكن أن تتكرر أبداً. وبهذا نكون قد ميزنا ووضعنا فارقا بين تجربة باتاي وتجربة ساد.

---

(1) ـ ملف: الادب والموت. عن Magazine Littéraire العدد 197 جويلية/أوت 1983.

(2) ـ عنوان المقال المترجم: الحب والموت، بقلم Dominique A. Grisoni.

صمويل بيكيت

صمويل بيكيت: هذا الإيرلندي له ما ليس لغيره برغم أنه ليس حكيماً أو فيلسوفاً أو روائياً، بل إنّ أدبه بزغ على هامش الأدب. وعندما كتب فإنّه استجاب فقط لحتميّة واحدة: أن لا يكون ضحية وأن لا يتفتّت ويذهب هباء تحت هذا الضغط الذي يخنقه، وهذه الطاقات المتصارعة داخله في شكل انفجاري. كتب لينقذ نفسه من الألم الذي نعاني منه جميعاً. ونحن عندما نقرأه، فإنما ليزداد انتباهنا ولنستعيد وعينا، إنه مقصّ الكينونة. إنّه الحضور حتى درجة انتفاء الحياة. كانت لبيكيت أعصاب من حديد وطاقة خارقة مكّنته من أن يلج أعماق الذات ويكون شاهداً على الصراع الذي يفتّتها: تلك الحقائق الداخلية التي منها تقتات أعماله. كان وفيّاً لها حين حوّلها إلى كلمات وأوجد لها معادلاً فنّياً. كان بكيت يعتبر نفسه ميّتاً وهو الأكثر حياة، فبقدر ما يكون الموت ناهشاً للكيان يكون الإنتباه على أشدّه.

كتابات بيكيت تدفع بالحواس للنشاط ولا تتركها تركن للكسل، فهي كتابات تجعلنا نحسّ ونرى ونشعر أكثر من المعتاد. لم يأت بحلول لاشكاليات الوجود؛ بل أن أدبه يدفع إلى التساؤل إلى طرح معضلة الوجود مجدّداً، حتى تصبح الأسئلة المعذبة مرآة صافية تعكس وجهنا الحقيقي الذي يخفيه الظّلام.

تأخذ هذه الأسئلة شكل الكلمات العارية، لكنها كلمات من نوع خاص، لأنها تطفو على هامش التخمة اللغوية التي تشحن الوعي فيكثر من اللغو، لأن بيكيت خبير بالمصير الانساني وبذلك العمق السحيق الذي ينهض على أعتابه الوعي الزائف.

إن بيكيت له سماته المميّزة وأسلوبه الخاص. ولكن أدبه ليس أدباً بلا جذور، وليس منقطع الصلة بإيرلندا. لأن أسماء بعض شخوصه كـ «مولّى وميرفي وموران». . . أكثر انتشاراً من غيرها في ايرلندا وخاصة لابتدائها بحرف «م».

ورُبما كان هوس بيكيت ببلده يعود إلى انفصاله عنه، فلقد قرّر منذ شبابه أن يعيش بعيداً عن ايرلندا حيث غادر دبلن إلى باريس وهو في سنّ الثانية والعشرين، مثله مثل «جويس» الذي

غادرها هو الآخر قبله بست وعشرين سنة إلى باريس. أمّا «وايلد» فقد غادرها إلى أكسفورد وهو في العشرين. وربّما كان التحول الجغرافي من مكان لآخر رمزاً للعبور من المعلوم إلى المجهول.

وعندما وصل بيكيت إلى باريس سنة 1928، كانت المواقع والمراكز الأدبية المهمة قد وقع امتلاكها، وامتلك ابناء بلده البعض منها، ولكن عزم بيكيت لم يلن، فقد انكب في بداية تجربته الأدبية على الدراسات الأكاديمية، فكتب عن «جويس» وعن «بروست» في لغة اطراء، لكنها مستعصية على الفهم وليست في متناول الجميع، ثم رفض أن يقدم أطروحة حول الأدب الفرنسي. وبعد عامين قضاهما كقارىء في مدرسة المعلمين العليا انتدب استاذاً بمعهد ترايِنتي بدبلن.

كان زملاؤه يرون فيه شخصاً عبقرياً. ولكنه لم يكن يحسن بعد توظيف طاقاته. وفجأة استقال من منصبه وقال في ذلك «كيف يمكن لي أن أدرّس ما لا أفقهه».

وكانت سنوات التيه والسفر والمغامرات الغرامية، ولم يكن في امكانه أن يفعل غير هذا.

عند أقصى المسافة وعند تخوم التجربة، أصبح يكتب. ولم يكن يعلم لماذا يكتب. أَلِيَطْرُدَ شبح الرعب الذي يسكنه أو ليجد اللغة والكلمات القادرة على المسْك بأدق الفوارق؟ وابتدأ بيكيت شاعراً، وما كان يكتبه كان من الصعب الزج به ضمن جنس أدبي معيّن حسب التصنيفات المتوارثة. بل إنه كلّما اهتدى إلى شكل من أشكال التعبير تنكر له فيما بعد لأن ذاك التعبير لم يكن مطابقاً تمام المطابقة لتجربته. ولم يكن يفعل ذلك لأنه يروم هدفاً معيّناً، بل كان يفعل ذلك قصد ايجاد توازن بين التعبير والذات.

وفي سنة 1938 ألف روايته الأولى «ميرفي». وكانت هذه الرواية تتضمن عقدة، ولكنها عقدة يصعب على القارىء تتبع تعرجاتها. إن شخصية «ميرفي» تُمثّل شخصية بيكيت. و«ميرفي» شخصية تبحث عن الاستقرار النفسي أو هي تبحث عن الخواء. وربما كانا يعنيان نفس الشيء. إن نصوص بيكيت تَحُومُ حول هذه المفارقة: العوز والثراء. وربما كان الثراء استقرار في الزمن لا طائل من ورائه. وربما كان الزمن هو ذاته وهماً. إن شخصية «ميرفي» تنبني على هذه المفارقات وهي التي تسم أسلوب حياته أو أسلوب كتابته:

الفعل يبدو غير مكترث باللاّفعل والوجود باللاّوجود. في بداية الرواية يظهر «ميرفي» مشدوداً إلى كرسيين بوشاح وهو يحاول الخلاص منه دافعاً بنفسه إلى الأمام. لا شيء يبتغيه إلا الخروج بنفسه من هذا العالم. ثم يشعر بتدحرج الكرسي. إن الانهيار الجسدي والروحي

يشتبكان وكأن العالم في ذات الوقت يمكن أن يفرض سيطرته على نفسه بسيطرته عليك.

لم يعتبر بيكيت حياته عبارة عن لحظات متتالية من الزمان بل اعتبرها درنا أو لطخة سوداء. لم تكن المسكنات مثل الحبّ والمثابرة والطموح ترضي بيكيت، فكان يرى أنها تخمد نار التساؤل وتخفّف من حدّة اللاجدوى واللامعنى. كان يعتبر الألم أرق ما في الحياة، فهو يرد على ديكارت بقوله: «أنا أتألم إذن أنا موجود». إن الوجود يتسم بالألم ولا يتسم بالتفكير.

فشخصيات مثل «ميرفي» ومثل «وات». وهذه الأخيرة رواية كتبها بالانكليزية في غضون الحرب. شخصيات توجد في ملاجىء المجانين. وكأن في هذه الأوساط وحدها تنسجم الايماءات الانسانية مع أماكنها.

لقد كان بيكيت يبحث عن الشكل الارتباكي (Le Gachis).

بعد الحرب، كانت لبيكيت تجربة بمثابة الاشراقة، على ضوئها حدّد توجه كتابته، ففي صيف 1945 زار والدته في ايرلندا وهناك في منزله الواقع بالساحة الجديدة (New Place) قبالة كولندراق عند منعطف الشارع ـ حيث نشأ وترعرع، استولى عليه ما يشبه الوحي. وكانت الاشراقة. وخلافاً لكل الاشراقات التي تفضي إلى اكتشاف فضاء جديد، فإن الشعور الذي ساده هو الشعور بجحيم الحاضر. هذه الاشراقة بدأت تبرز تأثيرها في مسرحيته «شريط كراب الأخير».

في هذه المسرحية يظهر مرة الشاب «كراب» وهو يسجل نجاحاته على آلة تسجيل ولا يهمه إلا الانصات إليها: لحظة مشحونة بالحبّ ولكنها لحظة ضاعت إلى الأبد. ثم ينصت من جديد. وفي موضع آخر إلى آلة التسجيل: «لقد كانت سنوات الأسى والحزن العميق ـ لقد كانت سنوات العوز الفكري، إلى أن كانت تلك الليلة الليلاء لشهر مارس عند الرصيف وكنت أرتعش وسط العاصفة. إنها ليلة الرؤيا. لن يكون هناك مكان في ذاكرتي للمعجزات أو للهب الذي أوقدها». وهنا قدم شريط الكاسيت: «إن الظلام الذي يعمّ أرجاء ذاتي والذي كنت لا أفتأ أحاول ازاحته هو في الحقيقة رفيقي الأوحد. إنه شريكي فيما اعتبره مهماً».

إن ما يريد «كراب» الاصغاء إليه ليس ما يهمّ الاشراقة، ولكن همّه لحظة الحبّ التي عاشها على متن زورق. فهو يستمع إليها باستمرار ثم يقول الشريط في موضع آخر: «ربما انقضت أجمل سنوات عمري عندما كانت هناك فسحة للسعادة، ولكني لا أريد أن أعيش مرّة أخرى هذه السنوات. وخاصة بهذا اللهب الذي يحرقني الآن. لا، لا أريد أن أعيش تلك الأيام مرّة ثانية». إن نار الخلق قد خبت لديه منذ أمد بعيد. إن بيكيت يستعيد هنا باستهزاء تلك

اللحظات التي شكّلت اختياراته الحاسمة، فهو ينعت توجّهه الفني ويَسِمُه بالفقر والعوز.

وشخصياته لا تفتقر فقط للمال بل كذلك للصحة والشجاعة والشباب. فهو لا ينجذب للشيوخ والمعاقين في حدّ ذاتهم بل لأنهم يلعبون ضمن النسيج الفني دور المرادف للتجربة عبر الأوضاع التي يتخذونها. ولقد تعوّد الأدباء منذ «بلزاك» ادراج الجزئيات والاشارات في أعمالهم، إلا أن الايماءات التي يوردها بيكيت هي من البساطة حتى أننا لا نوليها الاهتمام الجدير بها.

إن الدور الذي يوليه بيكيت للّغة دور مذهل وعجيب، فهو يستعمل ألفاظاً غريبة تتطلب منا البحث عن معانيها، لأنها مفردات تتسم بالدقة. وهو لا يسمح للكليشهات الجاهزة والجمل العادية أن ترد في أعماله. ربما كانت جُملهُ تشكو من الارتباك، ولكن هذه الجمل يشد بعضها بعضاً، لأنها تندرج ضمن تقنية شاملة هي «الارتباك».

كما كان بيكيت يكره الأدوار والحالات البطولية، بل لا وجود في أدبه للمبدعين والأحداث الجسام. ليس هناك مكان إلا للسقوط والفشل. تلك طريقة للاقتراب من جوهر الذات، فالزيف ربّما هو جوهر الحقيقة، كما أن الفوز هو أعظم خيبة، أو كما هو الشأن بالنسبة «لشارلو» فإن الأكثر هزلاً هو الأكثر ألماً. لقد صرح بيكيت مرة إلى أوسكار ويلد قائلاً: «إن هناك رعباً غريباً يسمى مهزلة الحياة، أما المأساة فكثيراً ما تفضي إلى فصول هزلية». إن الرؤيا التي خبرها بيكيت ربما كان قد خبرها قبْله البعض من كُتاب إيرلندا.

فتجربة «جويس» تتمثّل في اختبار اللحظات المنصرمة والنّفاذ الفجائي الى سرّها. فهو لا يدري بها من قبل، وإنما يكتفي باستحضار شكلها وتأويله. وهي لحظات تشتمل الحلم والنزوع الغنائي. ولعل خصوصيتها المميّزة هي القبح والإبتذال. فهي لحظات رهان أو تصفية حساب. أمّا مآلها فغالباً ما يكون الإهمال واللامبالاة. وهي تفضي إلى حوار باطني تفصح من خلاله عن جوهرها بكل تلقائية دون تهيئة أو صياغة تعبيرية منظمة.

عبر هذه اللحظات، اكتشف جويس عالم المجهول، ذلك العالم المهمل.

وقد شملت رؤية المجهول عند بيكيت تلك الطاقات التي تنثني عن عزمها.

وتتمثل تجربة «وايلد» في أنه أراد أن يدفع بالتناقض الذي يسم نوازعه إلى التجسيد: فأراد أن يصبح مسيحياً وملحداً في نفس الوقت، وتصبح حياته بالتالي عبارة عن حياتين، فهو كما يقول بودلير يريد أن يحدّق في طبيعته المقرفة. كان معاصرو «وايلد» يفصحون عن جانب من نوازعهم ويكتمون الجانب الآخر. أما «وايلد» فتفطّن إلى أنه يمكن لهذا الجانب المقموع

والخفي أن يتسبب في انحرافات جنسية، فأخذ يفصح عنه ويُعرّيه، وهي الطريقة الوحيدة التي بواسطتها يستطيع أن يتحمل ذاته المبنيّة على التناقض.

فكلّ ايجاب بالنسبة لوايلد ينطوي على سلب. ممّا دَفَعَ به إلى تأسيس نظرية سيكولوجية تنبني على المفارقة. «فوايلد» مثل بيكيت يدعونا للتحديق فيما وراء النسيج السطحي للعلاقات العادية:

هكذا امتزج الانحراف الجنسي بالسخرية، (L'épigremme)، وبالحدس الفني فتحولت إلى منهجية تطبيقيّة قدّم بمقتضاها أعظم آثاره.

وتكتشف شخصياته عبر مسارها أنها كانت تحمل صورة تتنافى وحقيقتها.

لم يكتشف وايلد لغة جديدة مثل جويس، ولكنه خلق لغة تتحدى الحواجز وتباغت القارىء بما تحدثه من مفاجآت. وبالنسبة «ليتس» يصعب تحديد اللحظة التي أماط فيها النقاب عن طبيعته ونوازعه الحقيقية، لكن زميله «جورج روسل» روى لنا كيف أن «ييتس» في 1884 ـ وكان عمره إذ ذاك تسعة عشر سنة ـ انجذب لمصير تلك الشخصية التي نحتها «روسال» لأنها كانت تعكس صورته التي يكتنفها الضباب. لقد كانت بمثابة مقدمة لاكتشافاته التي لازمته طوال حياته مثل الأنا ونقيضها؛ والقناع والحقيقة؛ ثم عمّ تلك الرؤية لتشغل الساحرات والأرواح والشياطين.

كان «تيوفيل فوتيي» يعتبر العالم الموضوعي موجوداً. أمّا بالنسبة لواتس فالعالم اللامرئي هو الموجود، وأما عن طبيعة هذا العالم اللامرئي، فإن «واتس» لا يقدّم لنا عنه شيئاً واضحاً.

فعالمه لا يشبه عالم وايلد الذي يتسم بالمفارقات، لأن حالة واتس لم تكن تنطوي على نزعتين متضاربتين ولم يكن يمتلك مقياسين في اختراقه للواقع. وحتى نهتدي إليها هاتين النزعتين فقد كان في حاجة إلى قاموس جديد وإلى تراكيب جديدة فكان له ذلك عندما بلغ الأربعين.

إن اللغة التي عثر عليها بيكيت هي اللغة الفرنسية الكلاسيكية ـ فالصفحات الأولى التي كتبها على أثر الرؤيا التي حصلت له في الساحة الجديدة كانت صفحات مكتوبة بالفرنسية. وكان ذلك مقدمة لثلاثيته. إن هذا القرار اللغوي أفضى إلى طرق تعبيرية متعددة مكنّته من ولوج الأشكال الأدبية الجديدة.

إن جرأة بيكيت لا مثيل لها من قبل. لقد حرّرته من أسلافه ومن الموروث الأدبي القديم. وقد صرح بأن اختياره للغة الفرنسية يفرض عليه شكلاً من أشكال الالتزام بها فينفرد

أدبه بأسلوب يميّزه. وقد توخى أسلوباً يسم كتاباته بِمَيْسم خاص. إن الروايات التي تمثل ثلاثيته كـ «مولى» و «مالون يموت» و «الذي تتعذر تسميته» L'Innommable (القذر، المقرف) تحتوي على شخصيات تنحل بانحلال العالم من حولها، بل كثيراً ما تتداخل أسماء هذه الشخصيات فيلتبس علينا أمرها.

إن القارىء ليتساءل: هل عاشت هذه الشخصيات فعلاً؟ إن ذلك لأمر مشكوك فيه. إن هناك عوْداً على بدء. يقول «مولي»: «إن صحوتي هي شكل من أشكال الغفوة».

وجاء على لسان مالون: «كانت حياتي حياة المغمى عليه». أما المقرف فيقول: «لنواصل» ويضيف «وكأني وحيد الكون. إنني مصاب في الحقيقة بالغياب».

يعمد معظم الفنانين إلى تعميم الخواء، أما بيكيت فيعمد إلى تفقيره. يقول «المقرف» «لا أستطيع أن استمر، لا بل سأواصل». وقد رأى البعض في هذا القول شكلاً من أشكال التفاؤل.

رُبَّمَا!...

الموسيقى بوصفها اختلافا(*)

بقلم: اسفنكا إستوانوفا
ترجمة: عبد العزيز بن عرفة

إنّ تطوّر تاريخ الموسيقى يبيّن بشكل مختلف إتّزان الجسد النّغمي وتباطؤ حركته. إنّ الممارسة الموسيقية الحديثة، في محاولة للتخلّص من قصور التصوّر الكلاسيكي الذي يختزلها، تسعى إلى إيجاد قوانين جديدة تحكم صيرورة إنتاجها النّغمي باعتبار أن الإختلاف هو مصدرها وهو أفقها. إنّ تحوّلات الجسد النّغمي وتبدّلاته وتغيّراته المستمِرّة التي تنبني على أساس اعتباطي، وتنحو منحى متناهٍ في التعدّد هي التي تدير صيرورة المضمون النغمي الحديث.

إنّ الجسد النّغمي، منظوراً إليه من زاوية طبيعتيه المضمونية والزمكانية يكشف عن ذاته من خلال اشتغاله كظاهرة اختلافيّة على طول مدى تغيُّرات مقاديره الإيقاعية وعلى جميع المستوايات الموسيقيّة: فكُلّ تغيّرٍ يطرأ على الإرتفاع والحدّة والنّبرة كمستويات إشتغال نغمي يصاحبه شيءٌ مماثل على مستوى حركة المَضْمُون النّغمي. إنّ المضمون النّغمي باعتباره صيرورة لا تفتأ تتمفصل باستمرار على شكل مختلف يظل دائماً مولّداً ومنتجاً لذاته معتمداً على مظهره الشكلاني كبعد أساسي يحدّده. لذلك نحن نقاربه كآختلاف. إن الإختلاف يتحكّم أيضاً في الحدث النّغمي على المستوى التواتري الذي تنطوي عليه كلّيّة الأثر الموسيقي. إنّ جميع التّصاميم التي اعتمدتها الرّؤية الكلاسيكيّة في مقاربتها لظاهرة الأشكال ـ تلك الأشكال التي تعتمد كُلّها على مبدأ التكافؤ النّغمي (التنويع، النموذج، التسلّل، التدوير الخ) أو على مبدأ المفارقة (سوناتا، إفتتاحيّة، قصيد سمفوني،

(*) إسفنكا إستوانوفا: الإيماءة ـ النصّ ـ الموسيقى. ـ باريس/ الاتحاد العام للنّاشرين، 1978، سلسلة 18/10.
أمّا عنوان النصّ الذي تولّينا ترجمته فهو: الموسيقى بوصفها اختلافاً. وهو فصل يشمل الصفحات الآتية من الكتاب المذكور: 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 46.

الأشكال الدوريّة الخ. . .) - ما هي إلا تمظهرات تعبيريّة مصدرها الإختلاف بوصفه صيرورةً. وتجدر الملاحظة بأن المضمون النّغمي ينمو على نحو امتدادي en extension. إنّ التكرار، حتّى ولو حافظ على نفس المواد والأدوات المستعملة دون تغيير أيّ منها، فهو يُعَدُّ إختلافاً، وذلك نظراً لموقع تلك المواد وتلك الأدوات من اللحظة الزّمنيّة ونظراً، أيضاً لتجاوزها مع غيرها من المواد التي سبقتها. وليس من قبيل الصّدفة أن تنعدم الفوارق بين الإختلاف والتكرار في مجال المضمون الموسيقي. إن الإختلاف حسب جيل دولوز «هو محض إصطلاح مفهومي». وأمّا التكرار، حسب نفس الفيلسوف، «فهو الإختلاف مُفرغاً من شحنته المفهوميّة». وبتعبير آخر، فإنّ التكرار «هو الإختلاف الظاهري الذي يطبع الأشياء في تعددها. لكنّ تلك الأشياء، رغم تعدّدها الظاهري فإنّها تظل تنضوي تحت راية نفس المفهوم»[1]. إنّ الإختلاف والتّكرار يظلّان يعملان بطريقة مغايرة عندما يكونان منزّلان في سياقٍ خالٍ من المفاهيم كما هو الحال في المجال الموسيقي. إنّ تلك الصّيرورة ذات الأبعاد المختلفة والعديدة باعتبارها مدلولاً نَغمِيًا وباعتبارها، أيضاً، تفاعلاً من المقادير المتزامنة هي عبارة عن تركيب اختلافي وتكراري. إنّ الإختلاف والتّكرار غالباً ما يكونان متراكبان ومندمجان في بُعْدٍ واحد حتّى أنه ليصعب التمييز بين مواقع عمل كلّ من مِنْهُمَا وفصل الواحد عن الآخر وخاصّة عندما تعتمد المقاربة المتوخّاة التحليل الميداني المضبوط.

إنّ التّكرار - (والتّكرار مأتاه الحقيقي التّشبث بمبدأ اللّذّة ومصدَرُه الأصلي العود المستمر للإيقاع الغريزي) - يبرز على مستوى المضمون النّغمي في شكل أطْبَاقٍ من النّغم المنبنية مضافاً إلهيا التّفاعلات والعلاقات الواصلة أو الفاصلة بينها. إلاّ أن الإختلاف له طاقة على إستيعابها. وهو ما يُخَوّل تحويل المواد المتكرّرة، على طول المدّ النّغمي، إلى هويّةٍ متجانسةٍ ومتراصّة أطرافها بحيث توحي بالإنسجام وبالإنبناء. إنّ التكرار باعتباره اختراقاً لمبدأ التّسلسل والتّواتر يفسح المجال من حين لآخر إلى محطاتٍ يتوقّف عندها الدّفق النّغمي المتّصل. إنّه عبارةٌ عن تصَدّ مؤقت يعترض سبيل استرسال المضمون النّغمي. إن التّكرار، بعمله ذاك، يمَكّنُ الذّاكرة من أن تراكم محصول ما أنتجته الملفوظيّة النّغميّة. أو بتعبير آخر، فإنّ التكرار هو عبارة عن رُكُودٍ مؤقّتٍ لسيلاَن الدّورة النّغميّة. إنّ التّكرار يشارك في البناء النّغمي ويساهم في عمليّة توزيعه. لذلك فإنه يوفّر للذّاكرة إمكانيات هائلة تَسْمَحُ لها بتجميع ومُرَاكَمَةِ ما حصدته مدّة الإشتغال الذي استغرقته الملفوظيّة الموسيقية L'enonciation musicale.

إنّ التّكرار، يمكن تمثّله إمّا كتكافؤ أمثل وإمّا كتشابه أقصى. لكنّ ذلك لا يمنع وجود

(1) جيل دولوز: **الإختلاف والتّكرار**. المنشورات الجامعية الفرنسية P.U.F، ص 38-39.

اختلاف ضمن صيرورة التّكرار. ففي حقل الإنتاجيّة الموسيقيّة وعلى مستوى «زمكانيّتها» ليس هناك فرصة لما يمكن أن ندعوه بتعويض الحدث النّغمي. فهو دائماً عود مختلف مغاير للحدث النّغمي الأول، وذلك من وجهة نظر تلقيّه. فالافتتاحيّة تختلف عن الحدث النّغمي الذي يعقبها. فالإختلاف يطبع سمة العنصر النّغمي سواء تعلّق الأمر بتسلسله البديهي، أي من حيث هو معنى مباشراً، أو تعلّق الأمر بمعانيه الجافّة التي تبرز من حين لآخر دون أن تتّخذ صفة خطيّة مسترسلة وممتدّة La connotation discontinue. ففي كلّ الحالات، وبمجرّد أن تنزلق المادّة النّغميّة على سطح البروز، يتبدّد أثرها. والتّكرار، باعتباره ملازماً للإختلاف فإنّه يظلّ يسعى، دوماً، في الحقل الموسيقي إلى إضفاء صفة الاسترسال حتّى ولو سادت حَالاَتٌ يتغلبّ فيها طابع عدم الاستمراريّة ممّا قد يوحي بالتقطّع والإنفصال.

وتجدر الإشارة إلى التّمييز بين منحيين ينحوهما التّكرار كلّما تعلّق الأمر بزمكانيّة المضمون الموسيقي. فالتّكرار إمّا إستقرار سببه تواتر نفس المواد القارّة، وإمّا ديناميّة متجدّدة تخلّفها الأحداث النّغميّة المتجاورة. فالتّكرار، في الحالة الأولى، يحيل على المماثل. أمّا الفائدة منه فتُمَكّنُ من الحصول على أثر موسيقي. والتّكرار، في الحالة الثانية، يلازمه باستمرار الإختلاف. وفي هذه الحالة (الثانية) فإنّ التّكرار يمثّل حركةً وتنويعاً، وهما بدورهما يشاركان في إحداث أثر موسيقي. إنّ التّكرار الأول يجزّىء الصيرورة النّغميّة إلى وحدات مستقلّةٍ بعضها عن البعض الآخر. وأمّا التّكرار الثاني فهو إفرازة مَصْدَرُها الإختلاف ومصدرها أيضاً، التحوّلات العديدة التي يشهدها الأثر. فهناك تكرار يكتفي بالصّفة الذّهنيّة للإختلاف فينحصر دوره في مراكمة المادّة النّغميّة السابقة. وهنالك تكرار آخر يتضمَّنُ كَمّيّةً كبيرة من الإختلاف تسبغ عليه صفة الصّيرورة.

يمكن للاختلاف وللتّكرار أن يبلغا دورهما البنائي، من وجهة أذن المتلقّي، عندما يتوفر تعاقب الأحداث النّغميّة مشفوعة بمضامينها. وعندها فإنّ الاختلاف يكشف عن طبيعته باعتباره اختلافاً ليضع حدًّا للتجانس وللهويّة. إنّ المواد النّغميّة تشكّلُ مضموناً موسيقيًّا مسترسِلاً. وهو إسترسال محكوم بضغط الإختلاف. فالإختلاف يهدف إلى تبديد «هويّة» ما هو نغمي. إنّه اختلاف لا يفتأ يتكرّر كآختلاف. أمّا صفاته الأساسيّة فهي السّلاسة والاستمراريّة. فالهويّة تظلّ قائمة على مستوى التعدّد المضموني موحدّة إياهُ لكنّها تبقى قيد فعل الإختلاف. لأنّه لا يفتأ يترصد خطاها لاستيعابها. هناك تشابه أكيد يجانس بين الأحداث النّغميّة رغم تعدّدها.

إنّ الإختلاف بمظهريه ـ (بمظهره الأول من حيث هو إختلاف تزامني، أي إختلاف يسم المبادىء التي تتحكّم في تكوين النّغم وفي مقاديره الموسيقية ـ وبمظهره الثاني من حيث هو

اختلاف تعاقبي أي إختلاف يشمل المواد المتعاقبة التي يتشكل منها المضمون) ـ يحكم صيرورة الإنتاج النّغمي وصيرورة تكوّنه. إنّ عِلْمَ الموسيقى القديم كان قد أقام فروقاً بين المفردات قصد ضبط معدّل درجات الإختلاف وقَصْدَ التّمييز بين الإختلاف وبين التّكرار على مستوى وضع القِطْعَة أو على مستوى تتالي المواد المتكونّة منها طبقات المضمون النّغمي. إنّ المفردات المستعملة هي مفردات التّعارض الضدّي أو التعارض التكويني. فالتعارض والمفارقة الضّدّية يشيران إلى آثار الإختلاف. تلك هي صورة الإختلاف كنفي وكتعارض وكمفارقة. فداخل حيز المضمون الموسيقي الحديث يعتبر الإختلاف عنْصُراً أساسياً إذا أضيف إليه التعدّد. فهو منطق الحركة النّغميّة. إنّ الأحداث الموسيقية تشتبك مدّة اشتغال الملفوظيّة النّغميّة مع بعضها في شكل علاقات متغيّرة دون أن تستقرّ عند مركز محدّد كما هو الشأن بالنسبة للموسيقى الكلاسيكيّة وذلك إذا نظرنا إليها باعتبارها صيرورة إنتاج. ومن هنا فإنّ المضمون يصبح إقْرَاراً بالإختلاف وباللامركزيّة. إنّه يشير إلى الإختلاف وهو يمتدُّ مولّداً ذاته باستمرار. إنّ الإختلاف يلطّف من حدّة التّنافس القائم بين العناصر المتزامنة. كما أنّه يحكم مبدأ تعاقبها وتكوينها المضموني. فالمضمون ديناميّة أو لا يكون: إنّه لا يمتلك جُمْلَةً من المعطيّات الماقبليّة تسبق تكوّنَه. لأنّه تجربة وتجريب، ولأنّه كَوْنٌ آخِذٌ في الإتّساع دون أن يكون في الأمر سوابق تحدّد وجهة تحرّكه. فظاهرة المضمون النّغمي تنشأ في قلب الإختلاف وفي صلبه فتحدّد دلالته. فالدّلالة تنمو على نمو متعدّد الإتجاهات عند مفترق طرق الإيحاءات والمعاني الحافّة بشكّل متقطّع. إنّها أوجه الإختلاف من حيث هي ارتفاع، إمتداد، حدّة، نبر، ومواضع، لينبجس فيها الصّوت والصّخب، ومن حيث هي، أيضاً، علاقات أفقيّة وعموديّة، ومن حيث هي، كذلك، ومرّة أخرى، مقادير من المواد تحكم حركيّة المضمون الموسيقي. ويمكن لنا أن نقول مقتفين آثار الفيلسوف دولوز: «إن تعابيراً مثل اختلاف في الارتفاع، وفي النّبر، وفي المدّة، ليست إلاّ تكرارات». لأنّ النبر والإرتفاع والمدّة ما هي إلاّ أوجه عديدة لظاهرة الإختلاف. وهي أوجه لا يكتسب فيها الواحد منها ميزته الخاصّة إلاّ بفضل الآخر الذي يختلف عنه. إنّ جميع العمليّات التي تنتج المضمون النّغمي تنبني على الإختلاف الذي ينطلق ممتدًّا كفضاءٍ، مكاني ـ زمني. فالإختلاف إذ يولّد ذاته فذلك على شكل سلسلة من نُظمٍ مختلفةٍ ينبني من خلالها. إنّ العلاقات في مظهرها الإختلافي والتوزيعات في مظهرها التّكراري تتّسم بالخصوصيّة، سواء برزت على مستوى المضمون الظاهري أو على مستوى المضمون المتخيّل.

إنّ المفلوظيّة الموسيقيّة تتكون إذن حيث يلتقي الإختلاف بالتكرار ويشتبكان في لجة لا يقرّ لها قرار.

فالتكرار المتغيّر بغية تلافي موقع ملفوظي مركزي تشهد عليه موسيقى «رايش» Reich ورايلي Riley وغلاس Glass.

أمّا الإختلاف المسكون في صلبه بالتّكرار فنعني به اختلاف تتتالى فيه طبقات المقادير من وجهة نظر علاقاتها العموديّة وتعني به تتابع المقاطع من وجهة نظر تعاقب مراحل المضمون الموسيقي.

إنّ تنامي فعل الإختلاف من حيث هو مضمون موسيقي يَلْتَزِمُ ضَرُورَةً بصيرورةٍ تنحو منحى بنائيًا وبمنْشَىءٍ تكويني نغمي يمتد فضاءاً زمنياً ومكانيّاً. فالمضمون النّغمي يعتبر من هذه الوجهة مماثلاً للملفوظيّة النصّانية التي لا تتجّه حركتها نحو هدفٍ واحد قادرٌ ومحدّد سلفاً كما أنّها لا تخلو من لحظات ركودٍ قد تكون مقصودة ومن تساوق إبداعي يسم صيغ تكوّنها.

«فون كوخ»، ذلك الآخر المغاير

ملخّص

هي مقاربَةٌ تحاول أن تنزّل «فون كوخ» في سياق الإختلاف. ويمكنُ الوصول إلى ذلك إذا نحن انطلقنا من علاقة «فون كوخ» بالآخر. فلم تكن تلك العلاقة علاقة تصالح بل علاقة «المرء بقرينه» «Structure du double». كان يلازم «فون كوخ» دائماً، شخْصٌ يزاحمه الفضاء الذي يقيم فيه. فلقد ظلّ «فون كوخ» متعرّضاً للنّبذ والإقصاء. وأول مظاهر ذلك النبذ وذلك الإقصاء الطّرد الذي تعرض له «فون كوخ» من قبل أبيه فغادر أسرته بالرّغم عنه. وثانيها أن الفتاة التي عشقها «فون كوخ»: أعرضت عنه لأنّ شخصاً آخر كان قد طلب يدها. وثالثها أن «فون كوخ» فقد علاقته بأخيه «ثيو» عندما تزوّج هذا الأخير، وأخذ يولي أهمّيّةً أكْبَرَ لعشّه الزّوجي. كما أنّ «فون كوخ» ظلّ يعاني من عقدة ذنب سببها موت أخيه المسمّى باسمه وهو ما زال في المهد. فظلّت صورة أخيه المرحوم تلاحقه طوال حياته فتنغّص عليه عيشه. وإضافة إلى ذلك فإنّ «فون كوخ» كان يعتبر نفسه مسكوناً بروح فنّان آخر سبقه إلى الوجود يدعى «مونتيسلّي». فلم تكن إقامة «فون كوخ» في العالم إقامة المرفّه المستريح بل إقامة المغترب والمنبوذ الذي ليس له مكان بين الأحياء. ويُشَرّع المجتمع إقصاءه «لفون كوخ» بأنّه شخصٌ غريب الأطوار. ويضيف أنه يتحمّل مسؤولياته في ذلك باعتباره اختار النّفي والعزلة وضرب عرض الحائط بالأعراف السّائدة. لكِنّ الحقيقة هي أن «فون كوخ» ظل طوال حياته يستجدي العطف والحبّ ويمُدّ جسور التّواصل لكن دون جدوى. فلقد رَبَطَته بأخيه «ثيو» علاقةٌ حميمة وهو لم يختر نهايتها الأليمة. كما أنّه حاول في العديد من المرّات الإرتباط بإمرأة تشُدّه إلى النّاس وإلى الوجود فلم يكن النجّاح حليفه. كما أنّه، أيضاً، حاول ربط وشائج صداقةٍ متينةٍ مع الأسرة الفنّية إلا أنّ الخلافات حالت دون ذلك. لم تكن إذن علاقة «فون كوخ» بالآخر علاقة تصالح بل علاقة متأزّمة يسودها طابع الإقصاء والتنافس والمزاحمة. وقد تجلّى كل ذلك في لوحاته حيث تشير لوحاته إلى آثار لون الدّم الذي يكسوها. كما أن المتقصّي لفضائها يتطرّق إلى آثار الغياب التي تشير إلى الإحتجاب أكثر ممّا تدلّ على الحضور. وما إنتحار «فون كوخ» إلاّ شاهداً

على ذلك فتلك الرّصاصة التي وجّهها صوب جسده كانت في الحقيقة موجّهة نحو ذلك الآخر الذي ينغّص عليه عيشه فلا يتركه يعرف إلى الرّاحة سبيلاً ولا إلى الإقامة المرفّهة منشداً.

لقد سقط «فون كوخ» شهيداً في ساحة الإختلاف ولا من شاهد على ذلك إلا شمس النهار وهي تتوسط كبد السماء. ولا من شاهد على ذلك أيضاً إلاّ حقل القمح الذي ضمّ جسده إلى تربته وإلى لونه الأصفر اللّماع.

فون كوخ، ذلك الآخر المغاير

«لو رفعت صوتي منذ البداية عوض أن أخرس عبر جميع لغات العالم كلّها. . .». هذا الكلام أطلقه «فون كوخ». وهو كلام لا يدلّنا في شيء عن هويّة صاحبه أكان فنّاناً تشكيليّاً أو صرخة دوت في الفضاء أو عزلة شقّت طريقها بين الجموع. أمّا بقية كلام «فون كوخ» فهو ما يلي: «عندما رأى العشّاق عروس العالم الجميل تمرّ رسموها وأغرقوها تحليلاً وتأويلاً. ولم تكن عروس العالم تلك إلاّ هو». . و«فون كوخ» يقصد من كلامه هذا فنّاناً تشكيليّاً آخر. ولا يهمّ أن يكون ذلك الفنّان الذي يقصده «فون كوخ» هو في عداد الأموات أو في عداد المجانين أو في عداد المنتحرين.

وأمّا الفنّان المقصود فنعني به «دي مونتيسلي» DE MONTICELLI. لقد كان يرسم «الجنوب» مفرطاً في استعمال اللّون الأصفر واللّون البرتقالي ولون الكبريت. وكان هذا الفنّان الذي قضى نحبه هو الفنّان الذي ما فتىء فون كوخ يتمثّل ملامحه باعثاً إيّاه، وفي كل مرّة، من لحده أو من رماده. حدث ذلك خصوصاً عندما كان «فون كوخ» مقيماً بـ «أرلاس» حوالي 1887. لنصغي مرّة ثانية إلى «فون كوخ» وهو بصدد الحديث عن هذا الفنّان: «إنّنا نسعى إلى إقناع النّاس الخيّرين بأن «مونتيسلي» لم يمت خائر القوى وهو ملقى على طاولة مقهى «كانوبيار». إنّنا نسعى إلى إقناعهم بعكس ذلك، بأنّه ما زال حيّاً يرزق». أجل! مات «مونتيسلي» ما في ذلك شكّ اليوم. ولكنّنا نستطيع أن نستعيد رسم مسيرته الذّاتية. ونستطيع كذلك أن نوقد من جديد جذوة ذاته المنطفئة. ولو كان ذلك في شكل مقتطفات وذلك من خلال بعض المقاطع المتفرقّة التى جاءت في رسائل «فون كوخ». «ففون كوخ» منذ أن أقام «بأرلاس» أعلن أنّه سيسعى دوماً، ماحيي، إلى مواصلة ذلك العمل المضني الذي شرع فيه ذلك الفنّان الآخر الذي سبقه إلى الوجود.

وبعد أشهر من قطعه طوعاً جزءاً من أذنه ومن إقامته بالمصحّة ومن تشرّده في العزلة ها هو «فون كوخ» يؤكد من جديد لأخيه «ثيو» ما يلي: «إتركني أتمم على مهل عملي. ولا يهمّ كوني مجنوناً. إنّني أعمل بلا انقطاع «d'arrache pied» من الصبّاح إلى المساء لأؤكّد لك أنني أترسّم آثار خطوات «مونتيسلي».

ماذا تعني رغبة «فون كوخ» الكبيرة في تعويض حياة شخص آخر. شخص عُرف عنه أنّه مختلّ عقليّاً؟ ماذا يعني مسعى «فون كوخ» المتمثّل في ترسّمه لآثار شخص آخر مات ميتةً كئيبةً؟ ولماذا يصرّ فون كوخ على أن يكون أخوه «ثيو» شاهداً على ذلك؟ ماذا يعني هذا الهوس من قبل «فون كوخ» في تخليد ذكرى وحياة «مونتيسلي»؟ لقد أدّى الأمر «بفون كوخ» إلى مراسلة أخت «مونتيسلي» المسمّاة «وايلهلمين» «Wilhelmine» التي بقيت على قيد الحياة بعد أخيها. لكنّها كانت فتاة بلهاء لا تفقه شيئاً في أمر الفنّ وغيره من المعارف. تلك الفتاة الرّيفيّة التي بقيت مقمية بهولندا. وقد جاء في رسالة «فون كوخ» إليها ما يلي: «إنّي لمتأكّد أنّني سوف أمضي في الطّريق التي رسمها «مونتيسلّي» وكأنّني أخٌ أو ابن له. لما الإرتياب عندما نشاهد شخصاً مات منبعثاً في جلد شخص آخر على قيد الحياة. خصوصاً وأنّه سوف يكون وفيّاً لنفس القضيّة، مواصلاً نفس العمل، متشبّهاً به، في حياته وسلوكه اليومي، ومقبلاً على نفس الميتة التي اختارها وقبل بها».

كان «فون كوخ» دائم التّفكير والهوس في «مونتيسلي» كان يعتقد ذلك. ولكن هل ذلك صحيح؟ فما هو بالضّبط أو ما هو تقريباً هذا «الآخر»؟ هل كان حقّاً هذا «الآخر» متمثّلاً في شخص «مونتيسلّي»؟ لنتقصّى الأمر عن كثب؟ ألم يستولي «فون كوخ» على حياة «فون كوخ» آخر؟ ألم يسبقه إلى الوجود أخوه المسمّى باسمه (فانسون ولهلم فون كوخ) ذلك الأخ الذي قضى نحبه في اليوم الأول من مولده؟ المهمّ أن هناك «فون كوخ» آخر. ولا نقصد به ذلك الفنّان التشكيلي الذي قضى ما لا يقلّ عن تسع سنوات منكبّاً على فنّ الرّسم ومغرقاً فيه. ولا ذلك الذي أسال الكثير من الحبر من قبل النّقاد. ولا ذلك الذي حيكت في شأنه الأساطير والخرافات. ولا ذلك الذي قَدِم إلينا من أصقاع غريبة متوحشة لا نعرفها. ولا ذلك الذي غزت عالمه العزلة وأنشب فيه الفقر ظافره وأكل الألم جسده. ولا نقصد به ذلك الذي أعطى بسخاء لم نعهده حتّى أنّه ليس في إمكان أيّة لوحة أن تؤدّي طبيعة ذاك السّخاء. صوته الأجش وحده، أو ربّما طلقة الرّصاص التي صوّبها نحو مرمى حياته ونحو ذلك الجسد الذي سقط مخضّباً حقل القمح يقدران على ذلك. لا ليس المقصود هو «فون كوخ» هذا. إنّه «فون كوخ» آخر. وربّما كان «فون كوخ» قد خلـط بين «مونتيسلّي» وبين «فون كوخ» آخر، ذلك الذي لا نعرف عنه سوى أنّه أخ وأنه ولد ميّتاً في 30 مارس من سنة 1852.

أمّا «فانسون فون كوخ» الفنّان التشكيلي فقد ولد في 30 مارس 1853. إنّه ولد بعد عام بالضبّط يوماً بيوم من ساعة موت أخيه فاستحوذ على إسمه. لذلك كان يلمح، في كل مرّة، إسمه مخطوطاً على شاهدة القبر في المناسبات التي كان فيها أبوه يؤدّي زياراته، أيّام الآحاد، ليتبرّك على ضريح إبنه الميّت.

لقد كان ذلك كابوساً لازم رؤى فون كوخ فسيطر عليها. ففي رسائله لا يفتأ يتساءل ملتاعاً: «من سيحرّرني من هذا الميت؟».

إنّ تعلّق «فون كوخ» بأخيه الثاني «ثيو» الذي يكبره بأربعة أعوام هو محاولة فاشلة للانصهار في نفس الجسد. غير أنّ «فون كوخ» من طبيعة تكان تكون منافيةٍ لطبيعة أخيه «ثيو». وربّما كان ذلك الإختلاف في طبيعتهما هو الدافع الحقيقي الذي نحى بهما إلى التواصل والتّراسل. أمّا الفائدة من ذلك، من جهة «فون كوخ» فتتمثّل في أنّه يسعى دوماً إلى الشّعور بأنّ له أخاً «على قيد الحياة». فذلك يهدّىءُ من روعه دون أن يضع حدّاً نهائيّاً لأزمة الفقدان التي يعاني منها. إنّه يعبّر عن ذلك بصراحة: «إنّه لشعور مريح يغمرنا عندما يكون لنا أخٌ على قيد الحياة ينعم بفرحة الوجود وبهجته». لنتذكر في هذا الصّدد علاقة «فون كوخ» بأبيه. ففي البدء كان يقول: «إنّ الآباء الذين يشبهون أبي يضارع لطفهم جمال البحر». أمّا فيما بعد فإنّ العلاقة ساءت بينه وبين أبيه فخرج من المنزل مطروداً. لقد كان دور الأب في حالة «فون كوخ» بمثابة دور المعزّم الذي يتولّى طرد الأرواح الشرّيرة. لكن الأب، بدأ، شيئاً فشيئاً، يفقد وقاره في نظر «فون كوخ». إلى أن جاء اليوم الذي قضى نحبه فيه.

لقد تخلّل حياة «فون كوخ» شعور بالذّنب رافقه طوال حياته. لكنّه كان شعوراً لا واعياً. فعندما نتفحّص رسائل «فون كوخ» فإنّنا لا نجد أثراً لذكرى أخيه الميت. إلاّ أنّ هذا النسيان، يرافقه حديث له دلالته. فها هو، مثلاً، يقول في إحدى رسائله الموّجهة إلى أخيه «ثيو» ما يلي: «إنّني مشدود شدّاً وثيقاً لأولئك الذين يعملون تحت الأرض في الظّلام الدّامس مثلما هو الشّأن بالنّسبة لعمّال المناجم. أولئك الذين ليس بهم رغبة لا في البروز ولا في الأضواء الكاشفة. فالحياة في هذه البلاد تختبىءُ تحت الأرض ولا تقيم فوقها». ألا ينطبق ذلك تمام الإنطباق على حياة «فون كوخ» الأول الذي وارته عائلته التّراب وهو في اليوم الأول من مولده؟ لقد كانت طبيعة «ثيو» تختلف عن طبيعة أخيه «فون كوخ». لكنّه كان مشدوداً إلى الصّوت الذي يأتيه من خلال رسائله فيخاطب فيه جانباً لا واعياً من ذاته، لا يتبيّنه بوعي تام. ففي ردّ ورد في إحدى رسائله نقرأ ما يلي: «الأجْدى بنا أن يبقى الواحد منّا شيئاً مهمّاً بالنّسبة الآخر. فلا خير في أن يمثّل الواحد منّا جثةً ميتةً. لأن من يعتبر نفسه جثّةً بالنّسبة للآخر فإنّما يقدم على ذلك بدافع

الرّياء. فاستحقاق وضع الجثّة لا بّد أن يَصْحَبُهُ قرار إداري يصدر ساعة الوفاة. إنّ السّاعات التي قضّيناها معاً تدُلّ على أنّنا ننتمي إلى مملكة الأحياء».

لقد كان الأخوان مشدودان إلى بعضـهما بعضاً شدّاً وثيقاً، سعياً منهما ـ ولكن من دون وعي ـ إلى درء الشّبح الشّرّير الذي ترزح تحته رؤية كلّ منهما. وهو جثّة أخيهما الثّالث. لكنّ وقع ذلك الحدث له أثر أقوى على حياة «فون كوخ» منه على حياة «ثيو». فـ «فون كوخ» يمثّل تعويضاً لأخيه بالقدر الذي يمثّل قاتلاً له. لأنّه أخذ مكانه. ولأنّه سمّي باسمه. وهو من جرّاء ذلك، ربّما كان يمثّل أيضاً فائضاً أو زائداً من الزّوائد. فهو يمثّل ذلك الدّخيل. لذا نراه يقول: «الأحسن لو لم أكُن. الأجدى لو أنّني كنت نسياً منسيّاً. «المطلوب، إذن، هو الاحتجاب لا الظّهور». بدا ذلك جليّاً عندما تولّى النّاقد التّشكيلي أورييه AURIER تسليط الأضواء على «فون كوخ» بأن كتب مقالاً حول فنّه. ورغم أنّ النقد الذي شمله جاء متأخّراً، فإن «فون كوخ» سخط لذلك واستاء واعترض قائلاً لأورييه AURIER: «إنّني لست في وضع مريح. كان عليك أن تتناول بالنّقد أُناساً آخرين غيري وتتركني أنا. فمثلاً كان عليك أن تكتب عن «مونتيسلي» خصوصاً. أشياء كثيرة كتبتها عنّي لكن لو نسبتها «لمونتيسلي» لكان أجدى. لو كتبت عن «غوغان» و«مونتيسلي» قبل أن تكتب عنّي لكانت مقالتك أكثر عَدْلاً وأقْرَبَ إلى الصّدق. إن ما يمكن أن ينسبه النّقد التّشكيلي لفنّي لهو ثانوي، وثانوي جدّاً». إنّه الشّعور الذي جعله لا يضع نفسه في المقام الأول فظلّ يعزي وضعه دائماً إلى وضع زائد وثانوي. ثمّ تفاقم هذا الشّعور عندما أصبح يحتلّ المرتبة الثانية في دنيا «ثيو». فـ «ثيو» تزوّج امرأةً وأنجب ولداً وأصبح يوليهما المرتبة الأولى قبل «فون كوخ». ورغم أنّ «فون كوخ» امتلك ناصية فنّه بمهارة فائقة فإنّنا نراه يقول في ذلك: «الجنـوب الحقيقي سوف أتركه لأناس أكثر منّي مهارة. إنّني لا أصلح إلاّ لأشياء ثانويّة وثانويّة جدّاً. أشياء متواريه».

إنّه الرّعب الذي يلاحقه. رعبٌ من أنّه حيّ/ميّت. رعبٌ وخوف من الظّهور. رعب من أن يكون وحيداً. لقد كان دائم التذمّر من شيء يقضّ مضجعه. وإنّ ذلك الذي كان ينهشه من الدّاخل لم يكن يتبيّنه جيّداً ليتمكّن من مكافحته وتطوير آليّة دفاعه في وجهه فبقي أعزل. إنّه يقول في موضع ما من رسائله: «ولكنّي أرى النّاس غير قادرين على السيطرة على مصائرهم. إنّهم سجناء قفص رهيب. فغالباً ما يستعصي علينا إدراك ما يجثم علينا فيخنق أنفاسنا، وغالباً ما يصعب علينا إدراك ما يحفر لنا قبراً فيوارينا فيه. إنّنا نشعر، فحسب، بذلك الضّيق وبتلك القضبان الحديديّة، وبهذا السّياج وبهذا الحائط».

وعندما كان مصيره المصحّة، في آخر حياته، فكأنّه نُذِر لذلك من قبل. لقد كان أوّل من ولد في عائلته ولكنّه كان أول من دُفِن فيها. وذلك المصير الذي عرفه يفسّر لنا تشبّثه بأخيه

«ثيو». لقد كان «ثيو» ذلك البعد الآخر فيه الذي لا بُدّ من ملازمته إياه ليبقى حيّاً. ففي ذلك التّلازم استمرار للتّواصل حتّى لا تخمد جذوة الحياة فيه. عَمَل الإثنان معاً، «فون كوخ» و «ثيو» على إنتاج «الحياة»، وعلى إنتاج آثار حرثا أرضها وتربتها معاً وربّما حطّما صرحها معاً، مستنداً كل واحد منهما على حماس الآخر. وفي ذلك قال فون كوخ: «مهما كانت درجة انطفاء الحياة وخفوتها فإنّ الإنسان الموهوب هو الإنسان المتّقد طاقةً وحرارةً. هو الذي يتدخل ليغيّر أو ليفعل شيئاً. وإنّهم ليقولون إنّه هدّام وأنّه السّبب في الكثير من الخسارات. ليستمر هؤلاء اللّاهوتيّين في قولهم. إنّهم لا يخلّفون غير الجليد».

تلك كانت حياة هذين الأخوين وهي حياةٌ رهيفةٌ ومعقّدة تخلّلها ما يشبه ارتكاب المحارم لأنّها حياةٌ قريبةٌ إلى التّوحّش. وذلك ما يفسّر ربّما؛ إنهيارها عندما وصلت تلك المرأة المسمّاة «جوبونجيه». إنّها خطيبة «ثيو» ثمّ فيما بعد زوجته. لقد كانت هيّ كذلك ضحيّة العلاقة المعقّدة التي تربط «ثيو» بأخيه «فون كوخ». فالزّواج الذي جمع «ثيو» بـ «جوبونجيه» كان قد أزاح «فون كوخ» عن مكانه. لقد أصبح «الطّالق». ومن يومها لم يكن مصيره غير الفقر والعزلة اللذين قاداه إلى الإنتحار. لقد تخلّص «ثيو» من الكابوس الذي يرزح تحت ثقله هو و «فون كوخ». لكنّ تحرره من ذلك الكابوس لم يدم طويلاً. كيف ذلك؟ ألَمْ يصبح «ثيو» مخبولاً بعد أربع أشهرٍ من موت أخيه «فون كوخ». ثمّ إنه توفّي بعد ستّة أشهر من وفاة «فانسون» وذلك في 25 من جانفييه 1891. «فهل يعني أنّنا نحيا عندما نكون منفردين»؟. ذلك هو السؤال الذي طرحه «فون كوخ». لقد حاول دون جدوى أن يوقظ الحياة في داخله عندما وجد نفسه وحيداً مقذوفاً به في الخارج فالتحم بالطبيعة ليذوب فيها متناسياً اللعنة التي حلّت به: إنّه غير محبوب. إنه غير مرغوب فيه.

واليوم فإنّ أنظار البشر تحاول أن تمحو آثار ذلك الإقصاء: تباع لوحاته التي تروي عزلته ونفور الناس منه. لكنّه يبقى ذلك الآخر المختلف. فرغم أنّ لوحاته تباع بكثرة وبأثمان باهظة، إلّا أنّ هؤلاء المشترين لن يفهموا من أمر عزلته شيئاً. ألم يقل «فون كوخ»: «كثيرٌ من الفنّانين يموتون أو يصيبهم الجنون من شدّة وطأة اليأس على قلوبهم لأنّ أحداً لم يحنو عليهم ولأنّ أحداً لم يجرؤ على إنقاذهم من مصيرهم اللّعين باعتبارهم ولدوا فرادى مختلفين عن المجموعة البشريّة».

في 27 من شهر جويليه سنة 1890 سقط «فانسون فون كوخ» في ساحة الإختلاف ولا من شاهد على ذلك غير شعاع الشّمس وهو يتوسط كبد السّماء ولا من شاهد على ذلك، أيضاً، غير العمل الذي أضناه. فمن قتل «فون كوخ».

إنّ المتأمل في لوحات «فون كوخ» يلاحظ آثار الدّم التي تخضبّ مساحتها. تلك الدّماء التي تشهد على ذلك العدم الذي يجهد إلى الوجود ولو كان الثمن باهظاً. ويتمثل ذلك في العطاء السخيّ من الدّم والأعصاب بغْية بعث لمسة من الحياة في أماكن من اللّوحة. وهي أماكن لا نوجد فيها، لأن تلك الأماكن في لوحات «فون كوخ» تشير إلى آثار الغياب.

ألم يخاطب «فون كوخ» أسرته قائلاً: «لا لست فون كوخ». ونحن مهما تقدّمنا كثيراً أو قليلاً في التّحليل فلن نتمكّن من ترميم فوضى الدّمار واليأس اللذين لحقا بهذا الفنّان. ألم يقل «فون كوخ» في معرض حديثه عن رامبرانت: «إنّه علينا أن نموت العديد من المرّات لنصبح قادرين على الرّسم بهذه الطريقة». مؤكّداً بذلك على ضرورة الإنبعاث من خلال العمل لكي نستحقّ شرف الإنتساب إلى المهنة التي نتعاطاها والمتمثّلة هنا في فنّ الرّسم. والنظر إلى الأمور بهذه الطريقة، يعتبر، بالنّسبة للكثيرين، كُفْراً وبُهتاناً وخُروجاً عن السّياق العام. فتجربة القبول بالشرّ الذي يقبع في سحيق ذاتنا، بما يصاحب ذلك من ذعر مميت للكائن، أمْرٌ لا يفتأ المرء «العادي» يشيح ببصره عنه، متناسياً إيّاه. فيظلّ غارقاً في سباته مُقْصِياً كُلّ صُرَاخٍ ينبعث في هزيع اللّيل فيزعجه. إلاّ أنّنا عندما نناى عن تلك الأماكن المفزعة تحت وطأة الذّعر الذي يلُمُّ بنا فإننا نكون قد نأينا بالقدر نفسه عن مواطن الإلتذاذ والمتعة الحقيقيّة. أمّا الفنّان فهو عندما يتحرّر من الذعر الذي يحول دونه ودون تلك الأماكن فذلك لا يعني أن حرّيته ليست مقيّدة وانّهـا لا تظلّ منضبطة. وجوهر الإنضباط فيها ربما كان يمكن في حذقه لمهنته وفي تمكّنه من السّيطرة على أسرار التّقنية التي تحكم تجربته أو تخضع لها ممارسته الفنّية. وأمّا عن الصّراخ الذي يطلقه الفنّان فإنه يبقى رهين طبيعة الأذن التي تلتقطه. فليس الفنّان «الحقيقي» من كان واثقاً بنفسه، مُعْتَدّاً بها بل إنه ذلك الذي وعى جوهر إختلافه فتحمّل كلّ تبعاته. وإذا كان الفنّان يلتقي مع جميع النّاس في تحمّل أعباء الحياة فإنّه يتجاوزهم في قدرته على تجرع الحصرم ممزوجاً بالعلقم دون أن يتقيّأ. ألم يخاطب «بروست» نفسه قائلاً: «أنا! يا لي من امرىءٍ عجيب الأطوار غريبها». غريبون، هم هؤلاء الفنانين. حين يصبح مصيرهم مجرّد طرفة تروى أو «جداول» تملأ صفحات الموسوعات. إنّ صفحات الموسوعات تزجّ «بالاختلاف» ضمن أفقها المعرفي لتعدّل من حدّته. فإذا كان الفنان يظل جاهداً في الإقتراب من الموت ومشارفته ليصبح أكثر عطاءً فإن الإحتواء المعرفي لا يزيد عن تحنيطه. وأناسٌ مثل هولدرلين وأرتو ورمبرانت ونرفال وبازوليني وفون غوغ ليسوا هامشيين. إنّهم الناطقون باسم الحقيقة الإنسانية. فمسعاهم يتمثّل في اقتحام الأسوار التي تحيط بالإنسانية ليصبح الفضاء الذي تقيم فيه كينونتهم أكثر رحابةً وأكثر إتّساعاً. غير أنّ مسعاهم ذاك كثيراً ما يقع تأويله خطأً على أنّه جُرمٌ مقترفٌ لأنّ الأعْرَافَ السّائدةَ لا تسمح به. غير أن «فون كوخ» كان من الذّين استجابوا لمنزعهم فدفعهم إلى

المُضِي نحو أماكن نجهلها. وفي هذا المضمار يقول «فون كوخ»: «إنّني أشعر بقوّة تجرّني جرّاً إلى تجاوز ذاتي باستمرار وإنّني، أيضاً، أشعر في داخلي بنار لا تفتأ تزداد اتّقاداً. غير أنني لا أعلم النتيجة التي سأفضي إليها. فربّما كانت النتيجة كئيبة. وسوف لن أستغرب، إذن». إنّ الذي يتكلّم هنا ليس «عبقرية». إنّه فحسب شخصٌ من لحمٍ ودمٍ وعظامٍ. أي أنّه طاقة من الخصب والعطاء. وبناءً على هذا الإعتبار فإنّ «فون كوخ» عمل حتّى أفقده العمل صوابه. وحياة «فون كوخ» لا تنحصر فقط في ما قدّمه لنا من لوحات ورسوم. إنّما هي أيضاً، ذلك الكرّ وذلك الفرّ. إنها ذلك الدّفق الغريب الذي يذهله وذلك الإقبال على الدّرس دون هوادة. إنّها حياة لم تعرف الإستسلام ولا الإستقالة حتّى اللّحظة الأخيرة. لقد كان دَاخِلُهُ مأوى دافئاً لم يهتد إليه أحَدٌ. لِمَا إذن، لم يأت يوماً شخص، حَامِلاً كُرسِيّهُ وجلس للتّدفئة؟ ألم يرسم «فون كوخ» لوحةً بعنوان: «كرسي ديكانز الخالي». وكثيرةٌ هي الكراسي التي تركت خالية، وهي من هذا النّوع. والأدهى أنّها سوف تبقى خاليةً. إنّ عائلة «فون كوخ» لم تكن تلك التي تضمّ أفراد أسرته. لأنّه فتّش عن أفراد أسرته في حضن الطبيعة. إنه في هذا الصّدد يتمثّل بقولة أو جين دي لاكروا: «لقد سعَيتُ جاهداً مُتَشَبّثاً بالرّسم كما لو لم يكِ لي ضرس ولا أنفاس».

لقد ظلّ «فون كوخ» يرزح تحت ضغط الطّاقات المتصارعة فيه. لقد بحث عن بِنْيةٍ ثقافية تتّسع لتلك الطاقات المتصارعة. إلا أن الثّقافة الدينية التي ٱلتجَأ إليها في بداياته لم تـك أفُقاً رَحْباً. لأنّ روتينيّة الطّقوس تغلب عليها ولأن لغتها جاهزة. فعوض أن يجد فيها حضناً رحباً يرعاه فإنه اصطدم بحدودها القاسية فضاقت بها طاقاته. وبالشكل ذاته إنهار شخصه لأنّه حسب لمدّة مُعَيّنة أنّه مُنْدَمِجٌ تَمَامَ الإندماج في محيطه الإجتماعي ومنصهر فيه كلّ الإنصهار. وفجأة بدأت عمليّة الإقصاء فبدأ اغترابه. بدأ ذلك في مدينة «لُنْدُنْ» حين عَشِقَ ابنة الإمرأة التي آوته. فقد نفرت منه تلك البنت. لقد أعرضت «أرسيلا» عن الزّواج منه وَعُذْرُهَا في ذلك أنّها مخطوبةً من قبل شخصٍ آخر. فـ «فون كوخ» حيثما حلّ وجد شخصاً يُزاحمه المكان. إنه الآخر. لا الآخر المتصالح معه. ولكنّه الآخر القرين «Son double». لقد قال «فون كوخ» يوماً إلى «ثيو»: «لقد كنت أتخيّل، وأنا ما زلت صغيراً أنني سوف أعشق يوماً امرأةً معتمداً على عين واحدة دُون الإستعانة بالثانية». وإجمالاً فإن «فون كوخ» كلّما قاده حبّه إلى الإقتران بامرأة يكون شخص آخر قد سبقَهُ إليها أو اعترض سبيله. بل إنّه في الحالات التي يكون فيها هو المستحوذ فإن الفشل يكون حليفه. هناك، إذن، دائماً منافساً يعترض سبيله فينازعه وجوده. وقد يكون هذا الخصم شخص ميت مثلما هو الحال بالنّسبة لأخيه الميت الذي يحمل إسمه أو مثلما هو الحال بالنّسبة لخطيب عشيقته «أرسيّلا» والتي إسمها الحقيقي «إيجيني». لقد ظَل «فون كوخ» يشعر دائماً بالاقصاء. كان دائماً يشعر بالبساط ينسحب من تحت قدميه. غير أنّ المجتمع

يتوخّى صياغة مسألة الإقصاء بشكل مغاير مُشَدّداً على اعتبار «فون كوخ» شخصاً شاذّاً أي أنّه اختار بمحض إرادته منفاه واغترابه وعزلته وتيهه. إلاّ أن حياة «فون كوخ» هي حياة الذي ظلّ يبحث عن الحبّ والأخوّة والتّضامن ضمن وداخل أفراد مجتمعه. لقد كان يبحث عن الدّفء الإنساني وعن المأوى أيضاً. لكن دون طائل.

لقد أطلق «فون كوخ» الرّصاص على شخصه، لكنه كان يقصد ذلك الآخر القرين الذي ظلّ يناصبه العداء، دائماً، حيثما حلّ.

فانسون فون كوخ

ملخص

هذه الدّراسة تتولّى عرض مختلف المراحل الفنّيّة التي مرّ بها «فون كوخ». المرحلة الاولى تمتدّ من 1853 إلى 1880 وهي مرحلة البحث عن هويّة. فمنذ ولادته شعر «فون كوخ» بالغربة بين أفراد أسرته. وكتخفيف من وطأة هذه الغربة التجأ إلى الدّين. إلاّ أنّ السّياقات الدينيّة مِنْ روتينيّة في الطّقوس إلى التكلّس في اللّغة لم تتّسع لعنف التناقضات التي كانت تسم طبيعتهُ ذات المنحى التجّاوزي. لذا فإنّ المرحلة الأولى عقبتها مرحلة ثانية عرفت بالمرحلة الهولنديّة وتمتدّ من 1881 إلى 1885. إنّها المرحلة التي تحوّل فيها «فون كوخ» نحو فنّ الرّسم. فأخذ يتعلّم مبادئه ويقلّد مبدعيه ممن برعوا في هذا الفنّ. ثم عقب ذلك حقبة ثالثة هي حقبة «أنفارس» و «باريس» 1888/1885 . إنّها الفترة التي اغتنت فيها تجربته الفنّيّة. فلقد اطّلع على العديد من الاعمال الهامّة. كما سنحت له الفرصة للإختلاط والإلتقاء بالعديد من مشاهير الفنّانين والتّعرّف إليهم عن كثب. وفي هذه المرحلة أيضاً أخذ يتجاوز مرحلة التّقليد إلى حرّيّة التناول. فأخذت معالم شخصيته الفنّيّة تبرز شيئاً فشيئاً. حتى حلّت المرحلة الحاسمة. إنّها مرحلة «فون كوخ العظيم». وهي تمتد من 1885 إلى 1890. إنها مرحلة «أرلس ـ سانت ريمي ـ وأفارس». إنّ إقامة «فون كوخ» بأرلس شكّل عاملاً وتحوّلاً حاسِماً في مسار فون كوخ الفنّي. فقد اكتشف بريق شمس الجنوب الباهر. ومنذ تلك اللحظة عرف فنّه خصوصيّة ميّزته عن غيره. ومنذ تلك الفترة أصبحت رسوم فون كوخ شاهدةً على ما يزخر به دَاخِلهُ من عذابات وآلام. البعض قال في ذلك «بأنّه تحَدّ انتحاري من قبل فون كوخ في وجه ذلك الكوكب المتوهّج وهو يرتفع مشتعِلاً في كبد الصّيف لسنة 1888 . ويظهر ذلك في لوحة «عبّاد الشمّس». إنّ تفتّق عبقريّة فون كوخ بشكل لا يدع مجالاً للشكّ دفع بها إلى القطع مع الموروث السّائد وإلى التّحرّر من ديونه القديمة. وتمثّلت النتيجة في ذلك الخروج الاخير الذي توّج وكلّل بالانتحار.

وأهميّة هذه الدّراسة تكمُن أيْضاً في ذكرها لعناوين لوحات فون كوخ مع حصر التاريخ وضبط المرحلة التي تنتمي إليها. وكثيراً ما يُشْفَعُ ذِكْرُ عنوان اللّوحة بتعليق يتعرّض لمواصفاتها الفنّية.

عبد العزيز بن عرفة

فانسون فون كوخ

من مرحلة البحث عن الهوية إلى مرحلة الخروج الأخير

بقلم: روبر فوهر
Robert FOHER
ترجمة: عبد العزيز بن عرفة

فانسون فون كوخ (*)، 1853-1890

رغم أنّ «فون كوخ» أبدى منذ صغر سنّه ميلاً إلى الرّسم إلاّ أنّه لم يتعاط هذا الفنّ إلاّ في حـدود السّابعة والعشرين من عمره. فلقد كانت المهن التي شغلها، والعلاقات الإنسانية التي نسجها بمثابة الحاجز الذي عطّل مجيئه وتفرّغه النّهائي إلى الفنّ التّشكيلي. وتمتدّ فترة انشغاله بهذا الفنّ على طول ثمان سنواتٍ من ضمن العشر سنوات الأخيرة من عمره. فلقد شكّلت تلك الفترة الأخيرة من عمره مركز ثقله في دنيا الفنّ التشكيلي. فهي في ذات الوقت مرحلة تعلّمه ونضجه واكتشافاته. كما أن التأثيرات الخارجيّة لعبت هي كذلك دوراً في تكوينه. ويمكن القول أنّ شخصيّة «فون كوخ» الفنّية قد تحدّدت معالمها فجأة زمن إقامته بالعاصمة الفرنسيّة بباريس. ثم تأكّدت فيما بعد، عندما ذهب إلى الجنوب وأقام «بآرلاس» فكان إلتقاؤه بنور الشّمس الوهّاج. وقـد مكث في الجنوب لمدّة عامين فأنجز ما لا يقلّ عن ثلاثمئة وخمسين لوحةً من مجموع سبعمائـة لوحةً أنجزها طوال حياته. فيمكن اعتبار فترة إقامته «بالجنوب» هي الفترة التي جعلت من «فون كوخ» أحد الوجوه الفنّية الأكثر شهرة في تاريخ الفنّ التّشكيلي وجعلت منه كذلك رائداً من الرّواد الذين هيّأوا على حدّ السّواء للمنحى التّوحشّي في الرّسم FAUVISME. وهو مذهب مدرسة الرّسم الفرنسيّة (1900) التي كانت أعمال اعضائها أمثال ماتيس وبراك تتميّز بالألوان الصّارخة والخطوط السّوداء والجرأة في التّحرّر من القيود التّقليديّة وهيأوا كذلك للمنحى التعبيري أيضاً. وفي خصوص «فون كوخ فإنّه لا يمكن فصل أعماله عن حياته. ويمكن التّطرّق إلى حياة «فون كوخ» من خلال الرّسائل التي تبادلها مع أخيه «ثيو» لمدّة ثمانية عشر عاماً. فلقد كان «ثيو» أخاً عطوفاً، معيناً ومسانداً، دائماً «لفون كوخ». كما أنّ تلك الرسائل تمثّل شهادةً حيّةً عن عبقريّة يائسة كانت عرضة للمرض وللمحيط المناوىء الذي يرفضها.

(*) هذه الدّراسة وردت ضمن الصفحات 603-604-605 من الموسوعة الشاملة Encryclopedia Universialis المحرّرة بالفرنسيّة.

○ البحث عن هويّة: (1853-1880)

ولد «فانسون فون كوخ» في 30 مارس 1853 بـ «فروت زندارت» في «برانبت». وكان أبوه، المدعو «تيودور» يشغل وظيفة «قسّ». أمّا أمّه فهي «آنّا، كورناليتا، كربتوس». وهي إبنة أحد «المجلّدين» الذين كانوا في خدمة القصر. وكان «فانسون» الإبن الأكبر من ضمن ستّة أولاد. إلاّ أنّه ليس المولود الأوّل. فلقد سبقه إلى الوجود أخٌ آخر يدعى هو أيضاً «فانسون»، مات في المهد. فعوضه، إذن، فانسون الفنّان التشكيلي بأن سمّي باسمه. لقد عاش «فانسون» «فون كوخ» في جوّ ديني يعمّه الإكفهرار والقتامة. ولقد مني «فانسون» منذ البدء بأزمة هويّة. فلقد ظلّ يشعر بالغربة. الكلّ ينفر منه. وفي هذا الصّدد تقول أخته «اليزابت»: لم يكن أهل بلده غريبين عنه فقط. وإنّما هو أيضاً كان غريباً عن نفسه». . ولقد اضطرّ «فانسون» وهو في السّادسة عشرة من عمره إلى البحث عن عملٍ وذلك تحت الضّغط الماديّ. ولقد تمكّن «فانسون» بإعانة أحد أعمامه من الحصول على مهنة بائع بإحدى المخازن الفنّيّة الكبرى في مدينة «لاهاي». وكان ذلك المخزن الفنّي بـ «لاهاي» فرعاً من فروع شركة «فوبيل» الفنّيّة. أمّا المركز التجاري لهذه الشّركة فكان يوجد بمدينة باريس. ولقد عمل «فانسون» بالعديد من فروع تلك الشّركة فمرّة «ببروكسل» وأخرى «بلندن» حيث مني بفشل ذريع في حبّه لإحدى النّساء. ثم التحق بإحدى فروع هذه الشركة «بباريس» حيث اكتشف متحف «اللوفر» وآثار كل من الفنّانين «كورو» و «ميلي». وبدأ «فانسون» شيئاً فشيئاً غير مكترث بمهنته كبائع. وعندما عاد إلى إنكلترا سنة 1876 قدّم استقالته. وفي تلك الفترة أصيب بحمّى إنسانيّة وصوفيّة وبعذاب وجودي أليم. فعمل مرتّلاً بإحدى مؤسسات «رامسقات» ثم معلّماً بإحدى المدارس ثم مبشّراً مساعداً. وتحت ضغط الفاقة الماديّة قرّر القيام بمهنة قسّ. فدرس علم الأديان لمدّة عامين بمدينة امستردام (1877) ثم التحق بالمدرسة التحضيريّة «ببروكسال» (1878) ولكن دون أن يحرز على نجاح ذو أهميّة. ورغم ذلك فقد عهد له بإحدى المهام في بلدة «بوريناج»، وهي تُعدّ من أفقر مناطق بلجيكيا. ولم يـك «فانسون» داعيةً دينيّةً حاذقاً. إنّما كان فقط إنساناً رحيماً وعطوفاً لدرجة التضحيّة. إلاّ أنه لم يـلاقِ ترحاباً من قبل رعيّة الجهة، كما أنّ الكنيسة أنكرته. وبقدر ما كان ذلك الفشل الذي مني به ثقيلاً عليه لأنّه وضعه على عتبة اليأس بقدر ما كان محرّراً لمنحاه الفنّي إذ اكتشف ضالتّه في فنّ الرّسم. وقد قال في هذا الصّدد: «لقد أخذت قلم الرّصاص وعزمت على العودة إلى مزاولة فنّ الرسم، ومنذ تلك اللّحظة شعرت أنّ كل شيء قد تغيّر بالنّسبة إليّ» «من رسالة إلى ثيو، أوت 1880).

○ المرحلة الهولنديّة: (1881-1885)

كان «فون كوخ» يتلقّى عوناً ماديّاً من قبل أخيه «ثيو» إضافة إلى دخل مهنته التي شغلها

بإحدى فروع شركة «قوبيل» في مدينة «لاهاي» منذ 1873 فدرّت عليه شيئاً من المال. ولقد شرع «فون كوخ» في مغامرته الفنّية وهو ينقش رُسوماً على الخشب وعلى الحجر مستوحياً ما ينجزه انطلاقاً من أعمال «ميلي» الفنّان الذي تأثّر به وأعجب بآثاره حتّى آخر حياته.

بعدها، وذلك سنة 1881 حيث كان يقيم هو وذويه بمدينة «عيتان» إنكبّ على رسم المواضيع الريفيّة وهيئات الأشخاص وخاصّة المناظر الطبيعيّة، وكان استغلاله في تلك الفترة لتعرّجات الخطّ يذكّرنا بالتّراث الشرقي الشّهير. ثم كان الصّدام الذي جمعه بأبيه فطرده من منزله. فأقام بمدينة «لاهاي». وفي تلك المدينة تلقّى دروساً في الفنّ التشكيلي قدّمها له ابن عمّه «أنتون موف». فأنجز العديد من الرّسوم المائيّة Aquarelle. كما تولّى دراسة المَنْظُوريّة «La perspective» («سقوف». جويلية 1882). وإجمالاً فإنّ العشرين شهراً التي قضاها «فانسون فون كوخ» بمدينة «لاهاي» كانت حدثاً هامّاً في تحديد مسيرته الفنّيّة (1882-1883). وفي تلك الفترة أيضاً، ارتبط «فون كوخ» بإحدى العاهرات وهي «سيان» التي كان يرى فيها عنوان اليأس الشّامل. وكان لها إبناً وكانت حاملاً تترقّبُ مولوداً ثانياً. وارتباط «فون كوخ» بتلك العاهرة يؤكّد فكّ الإرتباط لديه بقيم محيطه العاديّة. وأخيراً فإنّ رسائل «فون كوخ» تدلّنا على تأثره بالعديد من الكتّاب أهمّهم: «إميل زولا». «بلزاك». «فيكتور هيجو». «ديكنز». وقد غذّت تلك القراءات تصوّراته الفنّيّة منها والإيديولوجيّة.

أمّا من سبتمبر إلى ديسمبر 1883 فقد أقام «فانسون فون كوخ» منفرداً بريف قرية «درونث» ذلك الريف الحزين الواقع شمال بلدان الباسك. وَلم يكُ سوى العمل وانكبابه المضني على مزاولة فنّ الرّسم هو المفرج الوحيد عن آلامه خصوصاً عندما غادرته «سيان» تلك العاهرة التي ارتبط بها ارتباطاً عاطفيّاً حادّاً. وفي هذا المضمار كتب في رسالة إلى أخيه «ثيو»: «سوف أمضي إلى الأمام رغم كل الآلام». إلاّ أنه بعد هذه التّجارب التي خاضها عزم على العودة لأهله الذين كانوا قد أقاموا ببلدة «نونان» هذه المرّة. ففي تلك البلدة الصغيرة «برابنت» تفتّقت أكمام عبقريته بشكل لا يدع مجالاً للشكّ. فكلّ أعمال تلك الفترة تؤكد نضج تجربته كرَسّامٍ حاذق لصنعته. كما أنّه يستشفّ من خلال ما يقارب المائتي لوحة («وجوه الريفيين». «وجوه الحرفيّين»، «طبيعة ميتة») إعتماده الألوان القاتمة وضربات الفرشاة المعبّرة وكذلك الأحجام ذات الظّلال المباغتة (آكلوا البطاطا 1885). كما أنّ تواصله مع التّراث الهولندي العريق ذي المنحى الواقعي لهو من الثّوابت المؤكّدة. وإجمالاً فإنّ فترة «فونان»، رغم ما يصاحبها من هفوات في مستوى التّناول التّقني للّوحة فإنّ صدق التجربة والمنحى الإنساني الواضح ينمّان عن مثاليّة هذا الفنان كما ينمّا عمّا يعتمل في داخله من صراع.

● فترة «أنفارس» و «باريس»: (1885 - 1888)

لقد تطوّرت واغتنت تجربة «فون كوخ» الفنّيّة خلال إقامته بأنفارس (نوفمبر 1885 ـ فيفرى 1886) وبباريس (فيفري 1886 ـ فيفرى 1888). ففي «أنفارس» اطّلع على آثار الفنّان «ريبانس» وآكتشف الرّشوم «Les estampes» اليابانيّة التي أخذ في جمعها. فهذه الآثار وتلك الرشوم كشفت له عن سحر الألوان التي كان قد أخذ يتلمّس معناها منذ اطّلاعه على متحف «اللّوفر» وعلى لوحات «ديلاكروا» غداة مروره بمدينة باريس سنة 1875. كما أنّ توجّهه هذا يعود أيضاً إلى مرحلة إقامته بالعاصمة الفنلنديّة حيث نحى منحى الدّعابة السّوداء «Humour macabre» تجلّت في رسمه لهيئات بعض الأشخاص («رأس ميّت يدخّن»).

غير أنّ التّحول الذي شهدته مسيرة «فون كوخ» الفنّيّة لهذه الفترة كان سببه الوسط الباريسي الذي عرفه عن كثب فأغنى رؤيته وأثراها. لنتذكّر أنّ سنة 1886 وهي سنة قدوم «فون كوخ» إلى «باريس» شهدت آخر عرض انطباعي له. إلاّ أن سنة 1887 شهدت استعادة أخرى لمعرض أعمال الفنّان «ميلي» Millet.

ومنذ أن أقام «فون كوخ» إلى جانب أخيه «ثيو» الذي كان يشرف على الفرع الباريسي لشركة «قوبيل» منذ سنة 1880 أخذ يختلف إلى أكاديميّة الفنّان «كريمون» حيث تعرف على «تولوز لوتراك» وعلى «أنكوتان» وعلى «إميل برنار». وعن طريق أخيه تعرّف «فون كوخ» على كافّة أفراد الفريق الإنطباعي من أمثال «سوراه» و«بيسارو» و«غوغان» أيضاً. كما مكّن دكّان الأب «تونڤي» الشهير الفنان «فون كوخ» من التعرف على آثار «سيزان» ومن ربط أواصر صداقة متينة مع «سيناك». من هذا الإحتكاك الثّري اغتنى «فون كوخ» فسجّل فنّه تقدّماً ملحوظاً وسريعاً. ففي فترة أولى مكّنه إعجابه ومحبّته للفنّان «موتيسلّي» أصيل مدينة مرساي والمتوفّي سنة 1886 من إبراز نصاعة ألوانه بشكل جلي فرسم العديد من اللّوحات الصغيرة التي تشتمل على باقات من الورود ذات فوارق في الألوان فريدة ونادرة («زهور رماديّة» Cineraires، خريف 1886). وشيئاً فشيئاً، وتحت تأثّره بالرشوم اليابانيّة أخذت أعماله تتسّم بيسر المعالجة وحرّيّة التناول («طبيعة ميّتة» تمازجها القوارص 1887). وبموازاة ذلك عمل «فون كوخ» بنصائح «بيشارو» الذي درّبه على تقنيّة الإنطباعيين فأطلعه على نظريّات الضوء الجديدة كما درّبه على تمثّل أساليب المفارقات وعلى حذق سلّم تدرج الألوان في إشراقها. كما استفاد «فون كوخ» أيضاً من عمله مع «سيناك» (1887) فاعتنت فرشاته بالألوان الناصعة وأصبحت لمساته تبعث الحياة خالقة تباعداً يسم مستويات لوحاته. وهو ما يظهر من خلال مناظر «مونتمارت» وضواحي باريس التي أضفت على تلك الفترة من مساره الفنّي شيئاً من البهجة والشروق تتعارض مع منحى أعماله الأخرى (داخل المطعم. صيف 1887).

● فترة أرلس ـ سانت ـ ريمي ـ وأفارس: فون كوخ العظيم (1880 - 1890)

يمكن القول بأنّ زواج «ثيو» يمثّل سبباً حدا بـ «فون كوخ» إلى مغادرة باريس. إلاّ أنّ هناك اعتبارات فنّية قد ساهمت في إبتعاد «فون كوخ» عنها. فلوحاته الأخيرة التي رسمها وهو ما زال بباريس مثل («الكتب الصفراء»، خريف 1887) أو («الشّخص صاحب الحمّالة»، بداية 1888) تدلّنا على أنّ «فون كوخ» قد أخذ ينأى عن المسار الإنطباعي الذي كان منخرطاً فيه. فالمعنى التّعبيري حسب «فون كوخ» هو منحى مغرق في التّلميح ممّا يجعله غير قادر على تشكيل بنية اللوحة وعلى تركيز أقصى إنشغاله على استغلال القدرة التعبيريّة والرّمزية للشّكل وللّون.

أقام «فون كوخ» بـ «أرلاس» منذ شهر فيفري 1888 إلى شهر ماي 1889. وكانت إقامته تلك قد مثّلت له فرصة مكّنته من اكتشاف ذي صبغة رئيسيّة: بريق شمس الجنوب الباهر. لقد فرض ذلك النّور الشمسي فتنته على الفنّان فانبرى يرسم بأسلوب ناصع الألوان مكتشفاً نوعاً من التّساوق يحقّق ائتلافاً لمستويـات اللّوحة لم يسبقه إليه أحد قبله. وكان ذلك بمثابة النّسغ الجديد الذي جرى في جميع أعماله فطبعة بصفة نهائية جعلته فريداً في أسلوبه الفنّي. حتّى رسومه الخطيّة التي بلغت حدّاً راقياً من النّضج عرفت هي الأخرى تحوّلاً متميّزاً وإيقاعاً جديداً ينفذ إلى رعشة اللّون وإيحاءات الضّوء من خلال ما يتبدّى ظاهريّاً. فتمازج اللّون والضّوء كمادّة بهذا الشّكل وتمشياً مع هذا المنحى يضيفان إلى الكائنات والأشياء حضوراً صارخاً لم تكن تنعم به من قبل وتكسبانها بعداً معنويّاً ورمزيّاً، ربّما كانت تفتقده فيما مضى. فهناك التّضامن الذي يطبع اللّونين الأصفر والأزرق («منبسط الكرو» ـ جوان 1888). وهو ما يصبغ جوّاً فنّياً يوحي بالوقار والإرتياح. وكأنّه نغم ألّفه الإله «أبولون» حسب نظام كلاسيكي محكم قوامه التّضامن المتين بين أجزائه. إلاّ أنّ ذلك النّظام المحكم وذلك التضامن المتين يصاحبهما إنعطاف من جرّاء إستغلال اللونين الأسود والأخضر في مستوى اللّوحة فيخفّفان من حدّة الإتّساق والإفراط في الائتلاف («المرأة الأرلاسيّة» نوفمبر 1888). ففي لوحة بعنوان «ساحة المقهى» وأخرى بعنوان «الليل» (وكلتاهما أنجزتا في سبتمبر 1888) يتفطّن المشاهد بسرعة إلى سطوع الألوان المستعملة. وربّما كانت تلك الألوان في نصوعها ذاك تعبير عن الهذيان والجزع الخانق. كما يمكن اعتبار لوحة «مقهى الليل» (سبتمبر 1888) حيث يسود اللونان الأحمر والأسود تعبيراً عن الإنتشاء والفوضى كحدّ أقصى بلغه الألم فأخذ في الرّقص. المهمّ أن هناك احتفاءاً بالألوان. وقد فسّر البعض ذلك بأنّه تحدّ إنتحاري من قبل الفنّان في وجه ذلك الكوكب المتوهّج وهو يرتفع مشتغلاً في كبد الصّيف لسنة 1888. ويظهر ذلك في لوحة «عبّاد الشمس» التي عرفت العديد من التحويرات. لقد كان هذا المنحى هو الطّابع الرئيسي الذي وسم أعمال الفترة

«الأرلاسيّة». وهو طابع لا تسلم منه ولو جهة واحدة من اللّوحة. إنّ التوتّر الدائم والإغراق المستمرّ في الرسم والإندفاع المستميت نحو الخلق ساعد على ظهور أعراض النّوبات لدى «فون كوخ». ففي الرّابع والعشرين من شهر ديسمبر سنة 1888 وبعد مشادّة عنيفة جمعته بـ«غوغان» الذي أتى لملاقاته عند بداية الخريف، حاول «فون كوخ» اغتيال صديقه. وبعدها، وكأنّه أراد أن يدفع ثمن ما ارتكبه من حماقة قطع جزءاً من أذنه اليسرى. . إنّ ذلك الحدث قد وضع حدّاً نهائياً لحلم «فون كوخ» الذي كان يعتقد في إمكانيّة انصهاره في رحم العائلة الفنّيّة. فمنذ جدّ ذلك الحدث حكم على «فون كوخ» بالعزلة التي لا رجعة فيها.

ومع حلول مارس 1889، وبعد أن عرف «فون كوخ» شيئاً من الهدوء، وبعد أن رسم لوحته المشهورة «هيئة الشّخص الذي قطع أذنه»(جانفي 1889) قرّر مواطنو مدنية «ارلاس»، في عريضة حرّروها ووقّعوها، إدخاله إلى «النزل الإله» «L'hôtel Dieu»، وبعد شهرين ـ وكان قد حاول في غضون تلك المدّة الانتحار، رغم أنّه كان على وعي تام بالعذاب الذي يؤرق جفنه ـ قرّر الذهاب بمحض إرادته إلى مصحّه «سانت ريمي ـ دي ـ بروفنس»، عارضاً نفسه للعلاج. وكانت فترة تعرّض فيها إلى نوبات وإلى صراعات حادّة. كما عرف أسلوبه تحوّلات جريئة خلال تلك الفترة ثم عقبت الفترة «الأرلاسيّة» التي طبعت ألوانه بطابع التوهّج والإشتعال فترة أخرى شهدت رسوماً رائعة خطّت بالإعتماد على الحبر وعلى القصب. كما شهدت تلك الفترة ظهور لوحات من القماش حيث ساد لون من ألوان التوتّر مع تدرّج في خفوت درجات الصّخب. كما شهدت تلك الفترة، أيضاً، اللجوء إلى قلم الرّصاص وإلى اللّمسات ذات الخطوط المتقطّعة والمتعرّجة الشيء الذي طبع أشكال «أشجار الزّيتون» و «حقول القمح» و «قبّة السّماء» لمقاطعتي «أبيلي» والـ «بو» بطابع حركة الجنون عينها. («الليلة المقمرة» جوان 1889). وكانت هذه الفترة هي أيضاً الفترة التي ذاع فيها صيته ولمع إسمه بعد أن كان مغموراً طيلة الفترات السّابقة. ففي شهر جانفي 1890 كتب في شأنه «ألبار أوري» مقالاً نشرته المركير دوفرانس «Mercure du France». وقد ركّز ذلك المقال على أهميّة الدّور الرائد الذي لعبه فنّ «فون كوخ» التّشكيلي. بعد ذلك بشهر واحد بيعت لوحته بعنوان «الكروم الحمراء» «La vigne rouge» بأربع مائة فرنك. وكانت تلك اللوحة قد عرضت في القاعة العشرين بمدينة «بروكسال». أمّا الشّخص الذي اقتناها فهو الفنّان التشكيلي «أنّى بوش».

بعدها، عاد «فون كوخ» إلى باريس حيث قام بزيارة أخيه «ثيو» وزوجته بمناسبة مولودهما الجديد. وبعد أيّام من تلك الزّيارة قابل «فون كوخ» الدّكتور «فوشيه» بـ «أوفرسيرواز». وكان الدكتور «فوشيه» صديقاً للفنّان التّشكيلي «سيزان» وصديقاً أيضاً لفريق الإنطباعيّين من التّشكيليين. وكان الجوّ الهادىء الذي نعم به «فون كوخ» بذلك المكان مضافاً إليه الرّعاية

والعطف اللذين حظيْ بهما، دافعاً، سمح له بالإنكباب على معالجة المواضيع الحبيبة إلى ذاته من رسوم لهيئات أشخاص إلى لوحات لمناظر طبيعيّة. وأمّا لمسات فرشاته فقد بقيت عصبيّةً ومرتجفةً. وأمّا ألوانه فقد اكتسبت تحت شمس «ليل دي فرانس» شيئاً من الحيويّة والإنتعاش («مدرج أوفار» جوان 1890). إلاّ أنّ الهدنة التي عقدها «فون كوخ» مع نوباته لم تدم طويلاً. فلقد تأزّم الوضع لحظة أعرب له أخيه «ثيو» عن رغبته في الذّهاب إلى هولندا. فقد شعر «فون كوخ» للحظتها بالعزلة وبأنّه مهجور من قبل أخيه. ومنذ تلك اللّحظة غامت رؤيته وتشتّت هويّة المواضيع التي كان يرسمها («حقل القمح تحت إنقضاض الغربان»،جويليه 1890). وفي 27 من شهر جويلية، تاه «فون كوخ» في حقول القمح. وعمد إلى طلقةٍ ناريّة سدّدها إلى صدره. ثم قضى نحبه بعد ذلك بيومين في 29 من شهر جويلية.

ترجمة: عبد العزيز بن عرفة

«فانسون فان كوخ»(*)

وسطوة ألوان الجنوب

بقلم: بيار فرانكستال
ترجمة: عبد العزيز بن عرفة

تلخيص

هذه الدّراسة تركّز أساساً على انبهار «فون كوخ» بشمس الجنوب وقد جاء في هذه الدّراسة الجملة التي تختزل الكثير: «لقد كان «فون كوخ» يصطلي في حمّى عمله بنور الشّمس مُمْعِناً في مطاردة زحمة الالوان المتصارعة أمامه، وذلك قبل أن تغيب الشّمس فيتبدّد المنظر، وقبل أن يهرع الفلاّحون إلى الحقول لجمع أو حصد القمح «الأصفر». لقد كانت صُفْرَةٌ يصْعُبُ على البصر أن يصمد أمام لمعان بريقها. وقد كان «فون كوخ» يوليها جَذْباً صوفياً. كما أن الدّراسة تتعرض للحديث باستفاضة عن الألوان التي اعتمدها «فون كوخ» في رسومه المختلفة تبعاً لِكُلّ مرحلةٍ وحسب تقنياتٍ عَرفـها مساره الفنّي. فهـا مثلاً «الماء مزرّق إزرقاق الزبرجد، ومغيب الشّمس يشبه حمرة البرتقال والمنبطحات زرقاء والشّمس صفراء زاهية». ففي لوحاته يرسم مدخل حَقْل من حقول الريف يسياجه الأصفر اللّون وبسواد أشجار الارز التي تظلّله وبلون الخضار المختلفة التي تميّزه. وها هو في لوحة أخرى بعنوان «طبيعة ميتة» تتدرّج الالوان الزّرقاء مضافاً إليها إيقاع اللّون الأصفر الذي ينحو منحى برتقالياً ليزيد من بهجة اللّون.

كما تتعرّض الدراسة لبعض مظاهر التّقنية الفنّية التي تسم اعمال «فون كوخ». ففي أواخر حياته عرفت تقنياته الفنّية تحوّلاً جذرياً. فلم يعد محور لوحاته محوراً قارّاً وواضحاً. كما اتّسمت اعماله للمدّة الأخيرة من حياته بانفصام الأشياء عن بعضها البعض وبفقدان عنصر الإتصال والتواصل بينها. كما أصبحت طريقة تناول الموضوع التشكيلي تخضع لمقاربة تضيئه من كل جانب ومن عدّة زوايا. كما ان همّ اللوحة اصبح يركّز على إبراز العنصر المباغت. ثم إنّ اللّوحة بهذه الطريقة تخلّصت من كل ما يثقل مساحتها أو فضاءاتها من تراكمات زائدة.

إعداد: عبد العزيز بن عرفة

(*) Vincent Van Gogh in **Histoire de la peinture français. Du classicisme au Cubisme II** (de David à Picasso) par Pierre FRANCASTEL.-Edition Gonthier.

فانسون فان كوخ وسطوة ألوان الجنوب

من هولندا (1874) إلى لندن، من لندن إلى باريس. من جديد إلى لندن. مرّة أخرى إلى باريس. ثم عاد إلى مسقط رأسه، ثم غادر مسقط رأسه إلى لندن. وقد تمّ ذلك في بحر عشرين شهراً فقط.

لم يأت «فون كوخ» الفنّ التّشكيلي مبكّراً. وفي هذا المضمار فإنّه يشبه صديقه «غوغان». و«فون كوخ» لم يستقر في عملٍ واحد. ولم يكن يحظى بتقدير وإكبار مسؤولية. ومن جراء ذلك عرف «فون كوخ» مصير التّائه. فلقد تعرّض للفقر والجوع، وبقي دون مأوى. وربّما كان التّيه فرصته في البحث عن أفقه الإبداعي. ويمكن القول أن «فون كوخ» أصبح فنّاناً تشكيليّاً بدءاً من سنة 1880. ومنذ هذا التّاريخ، تولى أخيه «ثيو» إعالته. ومن جديد كان التّيه قدره. فمن «بروكسل» إلى «عيتان» حيث تقيم عائلته. عامان في «لاهاي». ومكوثه لمدّة عامين بـ «لاهاي» كان سببه تعلّقه بإحدى الفتيات الفقيرات وحدبه عليها. ثم كان سفره إلى «درونت» و «نونان» حيث التحق بعائلته التي هاجرت إلى هذه البلدة. ثم أقام «فون كوخ» «بأنفارس» حيث عرف لبرهة من الزّمن شيئاً من السّعادة. أخيراً توجّه إلى باريس وكان ذلك في شهر فيفري 1886 واستقرّ هناك مع أخيه «ثيو». وهناك غيّر مقرّ اقامته واتّصل بورشة «كرمون» ثمّ غادرها. وتعرّف «فون كوخ» ساعتها على «إميل برنار». ولقد اضطرّ «فون كوخ» إلى العمل في الشّارع وفي ضواحي المدينة. غير أنّ فنّه التشكيلي بقي يفتقد إلى مزيد من الأصالة والخصوصيّة. ففي «بلجيكا» وفي «هولندا» كانت الألوان التي يستعملها ألواناً قاتمة، مكفهرةً وطبيعيّة. فكان عالم لوحاته قريباً من عوالم «زولا» الرّوائية. وهو ـ كما لا يخفى على أحد ـ المنحى الذي ينزع إلى إبراز الوجه القبيح للواقع. أمّا في «باريس» فقد أصبح «فون كوخ» إنطباعيّاً تحت تأثير الآخرين ومنهم أخيه «ثيو» وصديقه «إميل برنار». ويمكن اعتبار ذلك خطوة هامّة، أي طبقة جيولوجيّة تعترض الفنّان التّشكيلي فيتولى حفرها لينفذ إلى ما بعدها. تماماً كما نحرّر طبقة مكبوتة في الذّات قد يصلها الجهد الفنّي بالسّعي اللّؤوب. وكانت مجهودات «فون كوخ» دائبة في هذا الإتجاه. لقد انخرط «فون كوخ» في التّيّار الإنطباعي ويستشفّ ذلك من خلال لوحاته التي تكثر فيها الألوان الزّاهية والألوان المشرقة. فقد كانت لمساته تحدّد الخطوط وتضبط المساحات بدقّة وحسب نسق منظّم يعتمده. وكأنّ الألوان لديه كانت تغنّي وترقص. غير أنّ خصوصيّة «فون كوخ» الفنّية لم تكن قد ظهرت بعد. فلوحاته مهما بلغت من المهارة، بما فيها لوحته المشهورة «مطعم الخطر» أو «مشاهير مدينة باريس وضواحيها» لم تكُ تكشف عن مسار شخصي متميّز. فهي في متناول كل فنّان تمكّن من حذق مهنته.

غير أنّ «فون كوخ» ما أن أخذ يتهجّى أبجديات منحاه الشخصي، فكان بإمكانه أن يبدأ الكلام. حتى عمل «لوتراك» بأن أقام عامين بالجنوب، وبالتحديد «بأرلس» Arles حيث كان يأمل أن يلاقي النّور الذي ما فتىء يبحث عنه. فغمره شلال الشّعاع وفيضه. وقد جاء في في رسالته إلى زميله «إميل برنار»: «إن المكان جميل جمال البيان». ثم توالت رسائله معبّرة عن إعجابه بالألوان التي كان مصدرها شمس الجنوب. فالماء مزرقّ ازرقاق الزّبرجد ومغيب الشمس يشبه حمرة البرتقال والمنبطحات زرقاء والشمس صفراء زاهية. ففي لوحاته يرسم مدخل حقل من حقول الرّيف بسياجه الأصفر اللّون وسواد أشجار الأرز التي تظلّله ولون الخضار المختلفة التي تميّـزه. أقام إذن، «فون كوخ» بهذا المكان. فاكترى منزلاً مدهوناً بالأصفر. ثمّ رسم غرفته بلوني الأصفر والأزرق. ثم بدأ يعمل داخل غرفته بعد أن كان يرسم في الخلاء. وتبدو من خلال «الطبيعة الميتة» التي تدّلنا عليها لوحاته تدرّج الألوان الزّرقاء مضافاً إليها إيقاع اللّون الأصفر الذي ينحو منحى اللّون البرتقالي ليزيد من بهجة اللوحة.

كان يصطلي في حمّى عمله بنور الشمس ممعناً في مطاردة زحمة الألوان المتصارعة أمامه وذلك قبل أن تغيب الشّمس فيتبدّد المنظر وقبل أن يهرع الفّلاحون إلى الحقول لجمع أو حصد القمح الأصفر. لقد كانت صُفْرة يصعب على البصر أن يصمد أمام لمعان بريقها. وقد كان «فون كوخ» يوليها حدباً صوفيّاً. تلك الصّفرة التي كان يمازجها اللونين الأزرق والبنفسجي كمتمّمين من متمّماتها. «فبدلة الحصّاد زرقاء. وبنطلونه أبيض. أمّا اللوحة فأعلاها أصفر وأسفلها بنفسجي. وأمّا عن اللّون الأبيض فإنّه يريح العين ويبهجها. وأمّا عن اللونين الأصفر والبنفسجي فإنهما يتعارضان مع الأبيض فيوتّران استقراره. وكل ذلك في ذات اللحّظة. ذاك ما أردت أن أقوله». ذاك ما أراد أن يقوله «فون كوخ» مخاطباً الجيل الذي سوف يأتي من بعده معتمداً على لغة الألوان وحدها كأرقى وسيلة تعبيريّة لديه.

بعدها، كانت وجهة «فون كوخ» صوب البحر الأبيض المتوسّط، فقدّم لنا لوحتان ومنها ما عرف بعنوان «الزّوارق» «Les barques». وربّما كانت ربوع «كرو» هي التي استوقفته أكثر من غيرها. فتواترت لوحاته، لوحة تتلو أخرى: «قنطرة لعين دارل». «السّكة الحديدية». «الروضة اليانعة». «السّهل الريفي». ثم بدأ «فون كوخ» يشعر بالإرهاق كمن يتنبأ بما سوف يحل به مستقبلاً. فهو يقول: «في حوزتي الآن سبع دراسات حول القمح. . . لوحة تشتعل غضباً «بالمسترال الخبيث». وصورة «لساعي بريد المدينة». ومن ضمن ذلك أيضاً «الزوارق». ثم إنّ «فون كوخ» كسا جدران المكان الذي يعمل فيه «ورشته» بالعديد من اللوحات. إنّه سعيد: يؤثّث منزله ويجمّله. وسيضيف إليه زملاءه مثل «إميل برنار» الذي وجّه إليه دعوة لكنّه لم يستجب لها، ومثل «غوغان» الذي قبل تحت ضغط الرسائل المتهاطلة عليه.

لقد وصل «غوغان» عندما أتـمّ «فون كوخ» إنجاز لوحته الشّهيرة التي تحتوي على حقل من القمح تنتشر فوقه الشمس باسطة نورها الوهّاج. وبقي «غوغان» و «فون كوخ» معاً مدّة ثلاثة أشهر يتناقشان في أمور الفنّ فاغتنى كل واحد منهما بتجربة الآخر. إلاّ أن إقامة «غوغان» إلى جانب «فون كوخ» لم تتوّج إلاّ بعمل واحد هي لوحة بعنوان «اليسكمب» «Alyscamps». ويمكن القول أن «فون كوخ» عرف تلك المدّة تقلّصاً في حجم إنتاجه. إلاّ أن تقنياته الفنّية عرفت تحوّلاً جذرياً بعد تلك المدّة. فلم يعد محور لوحاته محوراً قارّاً وواضحاً. فقد إتّسمت أعماله الفنّية منذ تلك الفترة بانفصام الأشياء عن بعضها وبفقدان عنصري الإتصال والتواصل بينها رغم بُعْد التّزامن الذي يمكن اعتباره مبدأً يقرّب تنافرها. فلقد أصبحت طريقة تناول الموضوع التشكيلي تخضع لمقاربة تضيئه من كل جانب ومن عدّة زوايا. كما أن همّ اللّوحة أصبح منحصراً أساساً في إبراز العنصر المباغت، لا غير. وتكون اللوحة بهذه الطريقة قد تخلّصت، من كلّ ما يثقل مساحتها أو فضاءها من تراكمات زائدة. إنّ هذه التقنية التي توصّل إليها «فون كوخ» هي التي شكّلت منعرجاً في حياته الفنّيّة. فأصبحت فيما بعد السّمة الأساسيّة التي تسِـم أعماله. ثم حلّ شهر «نوّار» فكانت التراجيديا. «فغوغان» غادر «أرلاس» دون أن يخبر رفيقه وذلك بعد نوبة «الجنون» التي إنتابته. وقد قضى «فون كوخ» وقته مرّةً مقيماً بمنزله وأخرى بالمستشفى. وكان كلّما استتبّ الأمن في حياته ينبري منكبّاً على فنّه. ومن الغريب أن ريف «أرلاس» مثّل على مرّ الأيّام الهاجس الأوحد الذي شغل كثيراً فرشاته. غير أن هاجس السهول الشاسعة الملتهبة شمساً غاب عن لوحاته ليحلّ محلّه بُعْدٌ آخر يتمثّل في رسم الأشياء المحدودة الحجم مثال ذلك: «الشجرة». وفي تلك الفترة أيضاً، بدأ رسمه يتّسم بخطٍّ ممعنٍ في البروز ممّا يدلّ على أنّ اليد اليمنى كانت ترمي كثيراً على القلم. وقد مكنّه ذلك من تعديل وضع الأحجام وإبراز خطوطها في شكل دوائر لولبيّة في مثل صورة العواصف والأعاصير. كما كانت تلك الأشكال بعضها منفصل عن بعض بشكل واضح حسب وضع امتدادها الأفقي والعمودي والمنحني متوقفاً عن المنعرجات ومركّزاً حدّ المجانيّة على الإنفصال والإنقسام.

وفي شهر ماي، غادر «فون كوخ» «أرلاس» ليستقرّ بمصحة «سانت بول دي موزيل»، الواقعة جنوب «سانت ريمي»، مستجيباً في قرارة ذاك لطلب أخيه. فعرف فيها شيئاً من الراحة والإستقرار. فلم يك هناك من يحدّق إليه شزراً. وكان بحوزته غرفتين. استغلّ غرفة منهـا مكاناً (ورشة) لعمله. فصوّر «فون كوخ» حديقة المصحّة. كما صوّر المنظر الذي تفتح عليه نافذة غرفته. صور كذلك الحارس. وكانت آلامه وإشراقة الأمل التي تتخلل حياته من حين إلى آخر، ونوبات الجنون التي تصيبه واندفاعه المستميت نحو عمله مظاهر تكشفت عنها لوحاته.

فقد كان يضفي على المواضيع التي تتناولها لوحاته صفاتاً إنسانية تنم عن وضع متقلّب وغير مريح. فلم يعد همّه التشكيلي مركزاً على اختيار الألوان وكيفية مزجها. بل أصبح ينحو منحىً يمكن وصفه بالتعبيري أساسه الإعراب عمّا يجيش في نفسه من تفاعلات عديدة ومتغيّرة. لقد رسم شجرة الصنوبر القائمة في فناء المصحّة على هيئة عملاق مهيب الظّلال وفي حالة إنسان يعيش إنحلال تكبّره وانهياره. وعموماً فإنه قدّم، في غضون تلك الفترة، رسوماً يشيع منها جوّ الألم الذي يعصر جأشه أو جأش مَنْ رافقوه من المشرّدين والمعذّبين. وقد اعتمد في ذلك على اللّونين الأحمر والأسود. وكان يضيف إليهما اللون الأحمر واللون الأصفر واللّون الأخضر الذي يمازجه الإكفهرار مع خطوط سوداء عند الحواشي والحدود. وربما كان تأثره بـ«غوغان» هو الذي دفعه نحو هذا المنحى. وتلك التقنيّة التي اعتمدها ساعدته على تأديّة ما تجيش به أعماقه. إنّه في ذلك شبيه بـ «لوتريك» الذي عرف مصيراً أليماً. وإجمالاً يمكن القول بأنّ «فون كوخ» فنّان تعبيري اعتمد على اللون وعلى الرسم.

وبعد ذلك بعامين شعر «فانسون فان كوخ» ببعض الرّاحة فغادر المصحّة وذهب إلى باريس ليلتحق بأخيه. إلا أن باريس كانت ترهقه كثيراً فأقام «بأوفار ـ سير ـ واز». وكان يتولى رعاية وضعه الصحّي الدكتور «غاشيه» GHACHET. فتحسنت حالته الصحيّة وَغَزُرَ إنتاجه الفنّي كما تميّزت أعمال تلك المرحلة باستعمال الألوان النّاصعة التي تذكّرنا بفترة «الجنوب». فقد رسم «فون كوخ» صورة لطبيبه الدّكتور «غاشيه» كما رسم كذلك «كنيسة أوفر». وكان اللون الأزرق هو الطّاغي.

وفي يوم من الأيّام بعد رجوعه من زيارة أدّاها إلى أخيه «ثيو» إنكبّ على إنجاز ثلاث لوحات كبيرة رغم شدّة التّعب الذي أصابه. وفي هذا الشأن قال في رسالة إلى أخيه: «إنّها امتدادات كبيرة لحقول من القمح تحت سماء مضطربة. وإنّي لم أر مانعاً في ذلك من أن أعبر ـ من خلال ذلك ـ عن حزن وعزلة بلغا حدّاً قاسياً جدّاً!». وتعرف تلك اللوحة التي يَقْصُدُها «فون كوخ» بعنوان «حقول القمح عند هبوب العقبان». وبعد تلك الفترة بقليل جدّت حادثة تمثّلت في وقوف «فون كوخ» بعنف في وجه طبيبه الدكتور «غاشيه». ولنا أن نتساءل: أتكون تلك الحادثة التي جدّت مقدّمة تعلن عن قرب الأزمة أم أنّها النوبة وقد بلغت أوج ذروتها؟ ذلك أنّه لم يمضِ وقت طويل حتّى حدث انتحار «فون كوخ» يوم 27 جويلية 1890.

زيارة بول كلي إلى تونس

بقلم: جون دوفينو JEAN DUVIGNAUD
ترجمة: عبد العزيز بن عرفة

في شهر أفريل 1914 وصل «بول كلي» Paul KLEE إلى سواحل تونس صحبة زميله الرّسام «مايك» MACKE: «في المساء تراءى لنا السّاحل التونسي. ومن خلال ذلك برزت متميّزة مدينة سيدي بوسعيد، المدينة العربيّة الأولى الواقعة على كتف ذلك الجبل وقد أشرقت أشكال منازلها البيضاء حسب إيقاع مستقيم».

هكذا ابتدأت الرحلة التي قام بها «بول كلي» فعرف من خلالها تحوّلاً جوهريّاً.

الجوّاب:

لقد عرف الشّاب «بول كلي» وهو في بداية مساره الفنّي مرحلة شهدت تأمّلاً فكريّاً ثريّاً وجهداً إبداعيّاً كبيراً. فهو منذ سنوات خلت كان قد التحق بالفريق «بلاو ريتار» Blaue Reiter، وأيضاً بالفريق «الفارس الأزرق» Le cavalier bleu الذي كوّنه كاندنسكي KAN DINSKY بمدينة ميونخ Munich. كما سبق لبول كلي أن تعرّف على دولوني«Delaunay» لسنة 1912 عندما سافر إلى باريس. وقد أعجب بول كلي بالطريقة التي يتوخّاها هذا الفنّان في صياغة وتركيب الألوان. إضافة إلى ذلك فإنّ «أند» Unde و «كهنويلار» Kahnweiler أتاحا الفرصة لبول كلي ليتعرّف على أعظم رسّام عند بداية العصر ونقصد بذلك «دوانييه روسو» Douanier Rousseau. كما أن بول كلي عاش التيّار التكعيبي Le cubisme.

أمّا في تونس، فما الذي كان يجذبه؟

هذا السؤال يمكن طرحه على جميع الرّسّامين الذين قصدوا تلك الرّبوع باحثين في نفس الوقت عن أفريقيا وعن الشّرق في امتزاجهما بالذاكرة الرومانيّة.

إلا أن بول كلي كان قد نذر نفسه لفنّ الرّسم قبل بداية هذا التأريخ. لقد كان يشعر مسبّقاً أن عليه أن يقتحم شيئاً يعترضه حتّى يبلغ تلك الأصالة أو ذلك «الجوهري». وكان ذلك هاجسه الأوحد. إنّه يسجّل في يوميّاته لسنة 1912 ما يلي: «هناك بدايات بدائية للفنّ ويظهر ذلك في المجموعات الإثنوغرافية أو في غرفة أبناء أحد الأفراد من النّاس». ولا يعني ذلك أنّ بول كلي هو أول من اكتشف الرابط الذي يصل بين الفنّ البدائي وبين رسوم الأطفال والمجانين. إنه فحسب أول من ذهب ينشد ضالته في عين المكان.

ولقد وطأ بول كلي أرض تونس كما يطأ البتول أرْضاً مقدّسة. ومنها أنّه ينشد ضالته في «الفنّ البدائي». وقد كان ذلك شغله الشاغل. فقد كان منفتحاً على تلك الظاهرة وبنفس القدر كان يسائلها. لقد كان جوّاباً انطلق إلى تونس كما ينطلق المرء باحثاً عن النبع الأصيل.

الأسطورة تتجسّد:

وبينما كان «بول كلي» وصديقه «أوقستان ماك» يقتربان من ساحل البحر وهما يدخّنان غليونهما، كانت المدينة تدنو منهما، يلفّها ضباب الصّباح. ثم شرعا معاً يكتشفان تونس كما ينبغي. لا كما اعتاد أولئك الذين أصبحوا يسافرون على متن الطائرة. لقد امتطى الاثنان الباخرة مخيّرين زرقة البحر على زرقة السّماء. «لقد أخذت الأسطورة تتجسد رغم أنّها تبدو من بعيد قريبة المنال. إنها لا تفتأ تتراءى للبصر شيئاً فشيئاً». وقد جاء ذلك في يوميّات «بول كلي» التي أسلفنا ذكرها.

ومنذ أن انطلق «بول كلي» في سفره غرق في أمواج الألوان والأشكال المزدحمة. لقد أصبح يشعر أنّ ضالته التي يبحث عنها سوف تتبدّى له. لكن هذا الشعور ما زال غائماً وممتزجاً بالروعة التي يبعثها المنظر أو يثيرها ما اعتاد أن يسميه البعض بـ «الفلكلوري».

إنّه الوهم الذي تذهب ضحيّة غوايته الخطوات الأولى عندما ترتاد أفقاً جغرافياً جديداً. لقد انبهر «بول كلي» في البداية برؤْية النّاس وثراء الألوان وزحمة الإيماءات. وليس ذلك من الغرابة في شيء. فالقادم من أوروبا الوسطى هو بالضرورة معرض للصدمة. فما هو مادّي يمتزج بالحلم. وأنّ «أنا» المرء لتنصهر في كلا البعدين الممتزجين».

وبديهيّ أن حركة الشوارع وحركة المنازل تفرض جوّاً يوحي بالواقعية ويغري بالانجذاب إليها. تلك الواقعية التي كثيراً ما يستغلّها رساموا أيّام الآحاد والعطل أو من يمارسون الرسم المبتذل. بل إن بول كلي، هو ذاته عرف حقبة تعاطى فيه الفن المعروف «بالفن الواقعي» أو

«الفنّ الطبيعي». لكنّ انخراط بول كلي في التيّار «الواقعي» أو «الطبيعي» كان صادراً عن رغبة في تجاوز المعنى الزّخرفي في Ornemental الذي وسم أعماله. لقد كان يدرك أن الفنّ ليس منبعه لا الفكر ولا المنظر الذي تشاهده العين. إنما مصدر الفنّ يكمن في تلك المنطقة التي تتوسط ما بين الفكري والمشهدي. ففي تلك المنطقة الفاصلة بين المادي والفكري يتشكّل الفضاء الذي نقيم فيه باعتبارنا أحياء. إنه السّاحة الأصولية حيث يتشكل الإرتجال السيكولوجي «Le terrain Originel de l'improvisation psychique».

لا بد من معرفة ذلك حتّى نتطرق إلى فهم علاقة بول كلي بتونس وحتّى نتمثّل التأثير الذي أحدثه هذا البلد فيه. إنّه ليس بالفنّان الذي يبحث عن موضوع لفنّه. إنّه فنّان يبحث عن الرموز.

ـ السباحة والسياحة

أما الآن «فبول كلي» ما زال يتنزّه باحثاً، مكتشفاً. إنّه يسمح لنفسه بالإستراحة عند رصيف منزل أحد أصدقائه. ونقصد الدكتور «جاغجي» Dr. JÄGGI. وكان الدّكتور جاغجي أحد السويسريين. وكان مقيماً عند أسفل جبل بوقرنين BOUKORNINE حيث تنبسط مساحة قرية بجوار البحر. وكانت تلك القرية تسمّى بسانت جرمان Saint Germain. كما كانت رسوم «بول كلي» المائية aquarelle عاديّة وعاميّة حدّ الابتذال. إن الفنّان الذي ينشد التحول لمساره الإبداعي لا ينطلق من الذروة التي بلغها فكره وإنّما ينطلق من أبسط ما امتلكه من تقنيّة على إمتداد مساره الفنّي ليتجاوز ذلك في بضعة أيام عندما يحين الحين. إنّ مخطّطات «بول كلي» الأوليّة تنمّ عن انطباعات أولى أحدثتها تلك الصّدمة الأولى عندما التقى لأول مرة بالمكان، تونس. لقد كان يبتغي، انطلاقاً من تلك الإنطباعات صياغة صورة لإفريقيا، أي أنّه كان يعلن عن فهمه للمكوّنات الضوئية، محاولاً السيطرة عليها.

لكنّه، ها هو من جديد ضارب على غير هدى في شوارع وأزقّة المدينة، تغمره فرحة المتسكّع. فهو مرّة يذرع أرض المدينة متنزّهاً، وأخرى يمخر عباب البحر سابحاً. وهو في سلوكه ذاك شبيه بالكاتب أندري جيد Andre Gide، الذي عرف هو الآخر، التأثير ذاته الذي أحدثته فيه مدينة تونس لدى زيارته لها. أمّا صديق بول كلي، برنار، فقد تعلمّ قيادة السيّارة. ثم قاما معاً بنزهة على متنها عند أطراف المدينة.

ها، قبل كل شيء، سيدي بوسعيد، وها، «بول كلي» وصديقه «ماك» يغرقان في ذلك المكان حتى الثّمالة. وها كلاهما يستلقيان في الحدائق والسّاحات العامّة. فينفذ

بصراهما إلى سرّ الضوء ويكتشفان لعبة تحولاّته من ساعة إلى أخرى.

غير أن الإنطباعات تظل تتراكم دون أن تنتظم في نسق يجمعها. ويظل الفنّان من جهته يغيّر علاقة الأشكال بعضها ببعض، وعلاقة الألوان أيضاً. والألوان في تشتّتها وهي تغطّي الأشياء تظلّ شبيهة بضباب من الحرارة.

ثم بعد ذلك، تأتي مدينة الحمّامات التي بلغها «بول كلي» بالتّرام. وخلال سفره كان يتفقّد غذائه، ويتذمّر من فقدان الرّفاهة، ويتحمل المزاج الغليظ لبعض المستعمرين، وحماقة أحد الموظفين. إنّ ذلك لا يهمّ لنمضي إلى ما هو أهم... !

«كانت المدينة فاتنة نتيجة موقعها على حافة البحر في شكل مثلّث، ثم في شكل مستطيل، ثم من جديد في شكل مثلّث. ومن حين لآخر، ومن أعلى جدران صحن الدّار ينفذ إليك نظرٌ من الأنظار... الوقت متّسع لزيارة المقابر ودخولها من جهة البحر... هناك بعض الحيوانات ترعى. وأحاول الرّسم، إنّ ارومات القصب والأشجار الصغيرة تشكّل إيقاعاً جميلاً من اللّمسات».

طلاق العالم

«إيقاع جميل من اللمسات». عندما نقارن الرّسوم المائية لهاته الحقبة بالبحوث السّابقة التي أجراها بول كلي، نلاحظ أنه اكتشف في تلك الحقبة ما سبق أن بحث عنه سابقاً. وقد لا يكون «بول كلي» تـوصـل نفاذه إلى تلك العلاقة التي تصل إستقامة الأحجار الهندسيّة بسلاسة اللون اللذيذة حتّى ولو كان قد جاب كل أنحاء أوروبا. غير أنّه اكتشف ذلك بتونس بمنتهى الجلاء.

«بول كلي». إنه نفس الشّخص الذي كتب بعد ذلك بثماني سنوات: «إنّ الفنّ لا يعيد انتاج ما يتراءى للعين، أي ما هو مرئي. إنّ الفن، على العكس، يحّول اللاّمرئي مرئيّاً». وهو يريد من ذلك الدّفع ببنية انطباعاتنا إلى مزيد من القدرة على رؤية الكون وربط وشائج جديدة معه.

وبالفعل فمنظر تونس لعب دوراً كبيراً في هذا السيّاق. ليس باعتباره منظراً وحسب، وإنّما باعتباره منظراً ساعد «بول كلي» على النّفاذ إلى بنية الكون وذلك بعد أن جرّد المنظر من «واقعيّته». إنّ نسق «بول كلي» الفنّي ظلّ يتنامى معتمداً على أشكال الشواطىء وأشكال المدن. ومن بين المدن التي شدّت إليها «بول كلي» أكثر من غيرها، مدينة القيروان. لقد وصلها مع مجيء الليل. وكان «بول كلي» قد توصل من قبل إلى أنّ تعدّد الظواهر لا يمثّل شتاتاً مبعثراً نتيجة انطباعاتنا وإنّما هو، تعدّد، محكوم بنسق خفي يضمن تضامن اجزائه. وما على

الفنّان إلاّ أن يتطرّق إلنى خفايا ذلك النّسق فيحاول إظهاره.

«في البدء، يبلغ الهذيان ذروته ليلاقي العرس العربي. ليس هناك انطباعات مشتّتة ومتفرقة. وإنّما هو كل متضامن مع بعضه بعضاً. إنّه قطعة من «ألف ليلة وليلة» ممزوجة بما مقداره تسع وتسعون في المائة من الواقعية».

لقد دخل «بول كلي» المدينة قبل أن يدخلها برسمه. فهو عندما يتكلّم عن مدينة القيروان فإنّه يقصد نفسه هو بالذات.

«يا له من شذى يعبق فيسكر الذّهن ويذكيه في ذات الوقت. يا لها من أطعمة ومآكل وأشربة لذيذة أشدّ واقعيّة من الواقعية. يا له من نموذج للبناء ويا لها من نشوة. يا لها من أدغال لا تفتأ تتآكل جذوتها. ويا له من بلد يشبهني. هذا البلد إنّه يستفزّني دافعاً بي إلى اكتشاف ذاتي باستمرار». لقد كان «مونترلان» ينفذ إلى ذاته من خلال الآثار الطّلالية بالمحمديّة «أي ذلك القصر الخرب الذي لم يكتمل بناؤه. وهو في ذلك شبيه بي». أمّا أندريه جيد فقد كان ينفذ إلى أعماقه في زحمة الإصطياف والشبقيّة «بدار ساحة الغنم» La place aux moutons. أمّا «بول كلي» فقد ذهب أبعد من ذلك. فتونس تنكشف لذاتها من خلال بنية الفنان الذّهنيّة. فتبلغ بذلك عمق أصالتها وذروة جوهرها.

إنّ الرّسوم المائية لمدينة القيروان تغمرها النشوة العارمة التي استولت على «بول كلي». وهو مصير شبيه بمصير «فون كوخ» عندما اكتشف شمس الجنوب. إلاّ أنّ هدف «بول كلي» كان يتمثّل في سعييه الدّؤوب إلى صياغة بنية سرّية محتجبة. ففي رأي «بول كلي» لا فنّ إلا مصدره الإختفاء والإحتجاب. فحتّى نتبع تعرّجات فكر «بول كلي» الخلاّق لا بدّ لنا أن نكون من قبل قد وقعنا أسرى الإستفزاز الضوئي وهو يلقي بأشعته على بلاطات القبور التي تتشكّل منها المدينة المقدّسة في تلك السّهوب وفي تلك الفيافي. إنّ الأشكال لا تنحلّ وإنّما تتوزع حسب مبدأ تراثي جديد فتظل ممعنة في البحث عن نسق ينظّمها حسب بنية جوهرية وأساسيّة ـ هي بنية القيروان ذاتها. فتلك البنية كانت فيما قبل تجهلها القيروان وذلك قبل مجيء «بول كلي» بالرغم من أن تلك البنية هي من صلبها ولكنّها ظلّت متوارية عن البصر بفعل الإحتجاب والاختفاء. تماماً كما كانت «فلورانس» تجهل بنيتها قبل مجيء «مزاكشيو» إليها MASACCIO، و«طليطلة» قبل «غريقو» GRECO.

لذلك نرى «بول كلي» يغمره فيض ما اكتشفه فيقول «إنّ اللّون يستولي عليّ. لا فائدة في أن نتعب أنفسنا جاهدين في القبض على سرّه. أعرف فحسب أنّ اللّون يستولي عليّ». ثم إنّه يضيف جملة ليضع حدّاً لحيرته الفكريّة ولشكوكه التي أضنته. تلك الجملة التي لا بدّ لنا من

ذكرها كلّما وطأت أقدامنا ربوع القيروان. فهي المدينة التي من المفترض أن يقام فيها تمثال «لبول كلي». لقد جاء في تلك الجملة ما يلي: «ها هو معنى اللحظة السعيدة. أنا واللون شيء واحد. إنّني رسام».

هل يعني ذلك إشارة إلى الضوء والأرض والقداسة التي تسم تلك المدينة المقدّسة؟ وسوف يخطّ «بول كلي» على ضريحه: «لا يمكن إدراكي في المماثل. إنّني أقيم عند الأموات كما أقيم عند الذين لم يأتوا بعد إلى الوجود. إنّني أقرب إلى مكمن الابداع مني إلى الموطن العادي». وإجمالاً، فإن مدينة القيروان تقع ضمن الأشياء التي قربّته كلّ القرب من هذه المعرفة بمكمن الإبداع.

علامات:

لكنّ تونس تعني أيضاً «الأعاريب»، أي فضاءاً زاخراً بالعلامات والرموز مثلها مثل أحجار كريمة. فهي علامات محفورة في شكل وشوم مرسومة على الأنسجة وعلى الديباج وعلى البروكار.

غالباً ما كثر الحديث على مصدر هذه الأشكال حسبما يبدو مثلاً في «الغرف التي تتوزع طنافس قفصة». إلاّ أنّه لم يقع لفت الانتباه من قبل البعض ولا التشديد بما فيه الكفاية لا على تلك الأشكال ولا على صلتها الوثيقة بما وقع الإصطلاح عليه من قبل «فوسيون» و«قروسييه» بفنّ السّباسب والفيافي. فربّما كانت تلك الرموز والعلامات التي تنطوي على أفكار تتضمنها أقلّ أهميّة عند الشّعوب الرحل من حيث وظيفتها.

إلاّ أن هناك صلة بين رموز الأقوام الرحّل وبين الأسلوب الذّهني الذي يسم الأشكال المرئية. هناك تماثل يجمع بين أسلوب الترحال الدائم عبر الفيافي والسبّاسب وبين النمذجة الذّهنية للصّور الحيّة. إنها لغة لها نحوها وتركيبها الخاص ونحن لا ندرك منها إلا معناها. إنها نداء نحو التّواصل في شكل حنين نحو البدايات. وهو ما يحدث عندما تلتقي الأسر ببعضها. تلك الأسر التي يمضي أفرادها جلّ حياتهم متفرقين منتجعين، وهم يرتادون مواضع قوتهم، متحولين ومتنقلين عبر مسافات الصحراء ورمالها.

فلو تفحصنا جملة من الرموز البداثية ومن الصّور المركبة التي تزيّـن طنافس مدينة الجمر ومن خانات نسيج أزغب بمدينة قفصة ومن الوشوم أيضاً وقارنّا كل هذا الذي أنتج سنوات 1921-1925 بلوحات «بول كلي» لتلك الفترة لوقفنا عند مواطن التّقارب التي كان سببها تأثّر «بول كلي» بصورة جليّة بفنّ السّباسب والفيافي ورموزه فطغت على لوحاته. ويبرز ذلك أكثر جلاء

عندما نقارن تلك التقنيّة الإنطباعيّة التي توخّاها «بول كلي» سنة 1926 بالفراشات التي تتوزعها ماخورات ومساكن سادت بالجنوب التونسي. وعندما نخلص إلى القول بأنّ الرحلة التي قام بها «بول كلي» سنة 1919 إلى القيروان لم تقف عند حدّ الصدمة أو الانطباع والتأثّر بل تجاوزت ذلك لترتاد أفقاً فنياً ونظريّا وبنائياً آخر.

ومن البديهي ملاحظة أنّ «بول كلي» لا يعتمد مبدأ التكرار، وجهده الفنّي لا ينحصر في مجرد إيجاد مواضيع يستقيها لزخرفة فنّه وذلك بالإعتماد على علامات يراكمها من كلّ صوب ومن كل جهة. فتلك العلامات مهما كان مأتاها ليست مجرّد زخرفة ولكنّها تنمّ عن مجهود فكري أصيل ولكنّه بقي رهين طبقات اللّاوعي فلم يتجاوز تلك المرحلة. وما اكتشفه «بول كلي» من خلال رحلته ظل باستمرار يهضمه على مهل متمثّلًا إياه، منطلقاً من تعدّد العلامات ماراً بالسيطرة عليها ومدرجاً إياها ضمن بنية متكاملة توحّد رؤيته الفنّية.

بول كلي ينجب بول كلي جديداً:

لقد سحرت تونس «بول كلي» لأنّها فتحت ذهنه على تحلل المنظر بفعل تبدّلات الضوء ولأنها، أيضاً، دفعت بهذا الذّهن إلى تفكيك العلامات. فهذا البلد، من ضمن البلدان الأخرى، كان قد ساهم في خلق فرص التّحول التي عرفها مسار «بول كلي» الفنّي. فـ «بول كلي» لم يأت هذا البلد قصد التلذذ بالمناظر الخلّابة ولم يأته ليسجّل خططاً على كرّاس سفره. فهو ليس سائحاً وهو ليس قرصاناً. إنّه باستمرار دائم البحث عن ذاته وعن مقوّمات فنّه وهو يدرك ذلك جيّداً. إنه يقول بصدد ذلك ما يلي: «إنّ المكسب الحقيقي يكمن بين طيّات ذاتي العميقة. لكنه يظل دائماً متوثّباً، على وشك البروز، ولا ندري أيـها اللحظة التي ينقذف فيها إلى الخارج للظهور».

هناك بلد شرقي أو هو إفريقي كان يمكن له أن يلعب نفس الدّور الذي لعبته تونس بالنسبة «لبول كلي». ففي فترة لاحقة زار «بول كلي» مصر التي كانت لها عليه تأثير كبير. إلاّ أنّ «بول كلي» كان ساعتها قد امتلك ناصية وشروط فنّه فنضجت عبقريته. كان قد تجاوز المرحلة الحاسمة في مساره الفنّي. وحدها، إذن، زيارته لتونس هي التي أخصبته وأثرته.

لقد كان «بول كلي» فيما مضى، أي قبل قدومه إلى أفريقيا دائم الحديث عن «بدايات الفنّ البدائي». لكنه، الآن، بعد زيارته لها نراه يتفطّن إلى أن ما يدعوه بـ «الفنّ البدائي» له لغة معقّدة لا تقلّ أهميّة عن لغة المدارس الفنّية الأروبية الأخرى مثل «بلاو رايتر» Blaue Reiter ومثل مدرسة باريس. لقد كان بيكاسو في تلك الفترة المزامنة لفترة «بول كلي» يزرع متاحف

العالم جيئة وذهاباً. وسوف يفرض الفنّ الزنجي فيما بعد نفسه، وذلك قبل أن تحتلّ موسيقى الزّنوج ـ الفضاء الأوروبي فتبدّل من شأنه وتغيّر من أحواله.

ثم أبحر بول كلي قائلاً: «إنّني أشعر بشيء من الحزن. إنّ عربتي مثقّلة بالحمولات. لأمضينّ إلى العمل. لقد مضت فترة «الصيد». وآن أوان تفكيك أوصال القنيصة». ثم أبحر «بول كلي» لينجب «بول كلي» جديداً.

الموقع البلاغي للذات من خلال:

«رولان بارت بقلم رولان بارت»(*)

رولان بارت بقلم رولان بارت ذاك هو النص الذي سيكون محور حوارنا. وهو حوار يمكن له أن يكون لا نهائياً. كان رولان بارت بقلم رولان بارت بمثابة الأرض البكر شدّت إليها معاول التحليل التي اعتمدتها.

وكما تلاحظون فإنّ عنوان بحثي هو الموقع البلاغي المتحول. ويمكن البدء بتحليل مضمون هذا المقطع الكلامي. فتحركي الأول سيكون في اتجاه الكشف عن فحوى مفردات العنوان.

إنّني أقصد «بالاستعارة» نشاطاً بلاغياً متحولاً ينتج دلالية النص، ينفيها، أو يعدّدها. والإستعارة تعني قبل كل شيء انزياحاً بلاغيّاً. وأما ما يلحق الكلمة من ذرّة بلاغيّة (Suffixe) بفعل الإشتقاق فيفيد الحركيّة والتّحول Le Suffix «té» dans métaphoricité. كما أن كلمة استعارة أو استعاريّـ«ـة» بإضافة الحرف «ـة» في الآخر) تتضمّن معاني حافّة أخرى. فمن خصوصيات وظائف الإستعارة هو التعويض. والإستعارة تحجب أكثر ممّا تكشف. فهي تعتّم القول. وهي المنعرج والمراوغة والإيحاء التي يتوخّاها القصيد. ويمكن أن نذكر في هذا الصّدد النّاقد ريفاتر (ميشال) حيث جاء على حدّ تعبيره: إنّ الإستعارة هي عبارة عن قصيد صغير. وأن نذهب إلى القول بأن الإستعارة هي المنعرج الذي يتوخّاه القصيد فهذا يعني أنها (الاستعارة) ليست الخطّ المستقيم الذي يتوخّاه الرياضي.

وإني لأحبّذ أن أكتفي بهذا القدر من إماطة اللثام عن بعض معاني الإستعارة، خصوصاً وأنّ الإستعارة تتضمن معاني ودلالات أخرى لم أذكرها.

ولننظر الآن في الجزء الثاني من المقطع الكلامي الذي يحمله العنوان. إنّنا لا نقصد من كلمة «الذّات» شمولاً أو وحدة وإنما نعني بها نقصاناً وجزءاً من كل.

(*) هذه الدراسة هي عبارة عن ملخص لعمل جامعي كتب بالفرنسية وقدّم يوم 27 أكتوبر 1990 لكلية الآداب في تونس للمناقشة من قبل لجنة الإشراف.

وعندما ننظر إلى الذّات من هذه الوجهة، على أنها نقصان، فإنما نكون قد انخرطنا في تيّار الحداثة وغامرنا مع مفرداتها.

إذا افترضنا مع آلان باديو Alain Badiou بأنّنا دخلنا الآن في حقبة ثانية من نظريّة الذّات، حقبة ما بعد البنيويّة فإن بحثنا يتنزّل تقريباً في هذا السياق الجديد. وبما أن النظرية لم تستكمل في هذا الميدان شروطها الإبستمولوجية والمفهومية فإن هذا الحقل المعرفي هو في جزء منه مخضرّ وفي جزئه الآخر مصحّر. وهذا ما يفسرّ نسبياً الخطوات المتردّدة والمحتشمة التي خطاها هذا البحث. لكنّ ذلك لم يمنعنا عن العزف والإيقاع.

فرضيات البحث:

لا بدّ أن نقبل بالخلافات التأويلية التي سادت في خصوص آثار بارت. وربما صدرت تلك التأويلات عن سوء فهم.

أولاً: فرضية تودوروف: فهذا تودوروف يخصص الكثير من الدراسات لبارت. إنّ تودوروف، في كتابه نقد النقد يرى في بارت حارساً أميناً ووفيّاً للجماليّة الرومنطيقية. وقد انخرط بارت أيضاً في إيديولوجيات عصره فرفع الشعارات العدمية التي يرفعها. كما لا يمكن لفردانية بارت أن تباغتنا. فهي إيديولوجيتنا السائدة.

ثانياً: فرضية جون دولور: من ناحية أخرى يخصص جون دولور هو الآخر كتاباً لبارت عنوانه: بارت والصورة. ويذهب دولور في هذا الكتاب إلى القول بأنّ بارت بقي غريباً عن بلاغيّة الذات. لقد ظلّ بارت طوال أعماله حاملاً لبركاره السيميولوجي. فهو ما فتىء يحافظ على ترتيبات الكون الأولمبي المنظم ويحترم نسقيّته.

ثالثاً: فرضية كينيت وايت Kenneth White. أما كينيت وايت ففي كتابه «خراب العالم في صمت» فقد تعرض هو الآخر لبارت فخصص له فصلاً بعنوان «الموكب البارتي». وقد جاء في هذا الفصل أنّ بارت بقي غريباً عن الكون الأبيض الذي طمح كينيت وايت من خلال أعماله المتتالية إلى ولوجه وملامسة سره.

المنهج وفرضيته وأدوات التحليل:

ربما كانت طريقتي في أن أكون ضد هذه التأويلات لا تكمن في إثارة المجادلات الساخنة بقدر ما تكمن في أن أكون مختلفاً.

أليس البحث المستقيم غريباً عن أسلوب وطرق المرافعات؟ ذلك أن البحث لا ينطلق من طرح جاهز ليتولى الدفاع عنه. وخصوبته ربما كانت تكمن في قدرته الانطلاق من موقع جاهل لتلمس أنحاء من الموضوع.

وإذا كان لي أن أتحدث عن منهجية اعتمدتها فيمكن التمثل بقوله ستارو بنسكي «بأنّنا لا نُقْدم على تحليل أو قراءة أو تأويل إلا معتمدين على المفاهيم التي اخترناها وقبلنا بها عن طواعيّة».

المنهجية التي اعتمدتها تنطلق من الإرث النظري البنيوي معدّلة إياه. وكأنّ المفاهيم البنويّة لا يمكن أن تصبح إجرائية، قادرة على إخصاب النصّ، إلاّ إذا دفعنا بها إلى تخومها لتخترق مضامينها فتفيض عليها.

ومهما يكن من أمر فنحن اليوم، ومنذ التوجّه البنيوي لم نعد نأول عنصراً في النص باستقلال عن العناصر الأخرى. بل أصبحنا نولي أهميّة قصوى لتلك العلاقة القائمة بين المستويات. فاليوم أصبحنا ننظر إلى تضامن أجزاء النص الواحد لننفذ إلى نسقه الحميم الذي يقوم عليه. فالقراءة المعاصرة تبتغي القبض على المعادلة الرياضية المعقدة التي يخضع لها منطق النص. وعندها نكون قد لامسنا سر نسيجه الداخلي. لا بد إذن من رؤية تجمع ما تناثر وتوحد ما تفرّق. فللقراءة أن تنطلق من سؤال يلقي بظلاله على النص لتفضي إلى إجابة لا يوفّرها إلاّ النص والنص وحده.

وإذا انزحنا أو عدلنا قليلاً عن هذا المبدأ البنيوي فإنه يمكن القول بأن الالتقاء بالنص لا يخلو من سوء فهم. ولقد خيرنا الوقوف عند مناطق النص المظلمة وكأنها طلاسم تستدعي فكها وتفكيكها. إنها المناطق البلاغية: مناطق الانزياح والعدول. فالعتمة وحدها ربما تحفّز التحليل بتحديها له والصمود في وجه أدواته.

وإجمالاً فقد حبّذت مسألة النص وأقصد رولان بارت بقلم رولان بارت حيث مواطن الانزياح والإختلاف. لقد مثّلت مواطن الإختلاف والإنزياحات النصيّة بؤراً وعلامات سيميائية منطلقاً للتحليل ينظّمها وينهض عليها تقدّمه واستمراره معدلاً مرة ومجرياً عملياته مرة أخرى.

* * *

النص البارتي على ضوء التحليل:

وعمليّاً فإن رولان بارت بقلم رولان بارت هو قبل كل شيء، وحسب بؤرة التحليل التي

عاينتُ منها النص عبارة عن 227 مقطعاً نصياً. فما هي استراتيجية التحليل إزاء ذلك؟ لقد حاولتُ دون جدوى جمع هذه المقاطع. إلاّ أنني لم أتمكّن ولم أعثر على تيمة توحّد هذه المقاطع من خلال خيط دلالي رابط بينها. لم تكن، إذن، هناك دلالة كليانية مسيطرة على النصّ. الأمر الذي استوجب القبول بفرضية مغايرة: لقد عوّضت علامة الجمع (+) بعلامة النّفي (−)، وضعتها بين مقطع وآخر. فهل كان بعض المقاطع ينفي بعضه الآخر؟ وإذا كان ذلك ينسحب على جميع المقاطع فهل ينطبق نفس القانون (قانون النفي) على مكوّنات المقطع الواحد؟

لقد لاحظت أن المقاطع ينفي بعضها بعضاً ممّا يستبعد كل قانون إيجابي يوحّد بينها. وبالفعل فإن ما يؤكده مقطع معيّن ينفيه مقطع آخر. وإذا كان هذا القانون ينسحب على مجموع المقاطع فإنّ نفس القانون ينسحب على مكوّنات المقطع الواحد في فرادته وفي استقلاله عن الآخرين. فمكونات المقطع الواحد ليست متضامنة فيما بينها. ومنها أن موضوع المقطع الواحد لا يمكن تحديده بدقّة وبقرار واضح. وقد جاء، في إحدى المقاطع ما يؤكّد ما ذَهَبْتُ إليه: «لقد أنهيت تحرير مادّة هذا الكتاب في الأشهر القليلة الأولى. ومنذ تلك اللحظة لم أفتأ أصوغ ما سبق أن قلته حسب طرق أخرى مختلفة. ولما استنفدت هذه الصياغات الممكنة جهز الكتاب». فلنقارن ما قيل في هذه الصفحة (صفحة 201) بالذي قيل في صفحة (50): إننا نقرأ ما يلي: «كان البحارة في سفرهم يغيّرون من حين لآخر القطع الخشبيّة المتكون منها الزّورق. ولمّا أوشكت الرحلة البحرية على نهايتها كانت جميع قطع المركبة قد استبدلت». وفي ذلك إشارة إلى أن ما يصوغه مقطع نظرياً يتولى مقطع آخر صياغته سردياً، حسب قانون مبدأ الإستبدال. فالصياغة المعتدّة بحقيقة تقدمها أو تحمـلها تستبدل بصياغة أخرى تكون مجالاً للسخرية أو للطرفة السّردية. فالصياغات هي دائماً صيرورة متحوّلة. فمرّة يصاغ المقطع حسب قوانين جنس السيّرة الذاتية وأخرى حسب قوانين الأطروحة النقديّة أو النظرية. الخ... ألسنا هنا إزاء صيرورة جدليّة ولولبيّة حيثُ يسود منطق التعويض كقانون استعاري؟ وكأنّ المقطع الواحد لا يمكن أن يلطف من اعتداده المعرفي إلا إذا عاد مرة أو مرات أخرى في أماكن مغايرة من الصيرورة اللولبيّة التي تشكل مجمل المقاطع. غير أن عودته الأخيرة هي عودة مخالفة تستهزىء من الأولى. فهو عود على بدء. ولكنّه ليس العود المماثل، وإنّما هو العود المخالف لذاته. لنقرأ هذه الجملة في الصفحة 78: «تعود الأشياء دائماً على مستوى المسار اللولبي: إنّه العود المختلف أو إنّه العود الاستعاري» أما في ص. 80 فإنّنا نقرأ ما يلي: «كان بودّه القيام ليس بصياغة كوميديّة لما هو ذهني فحسب وإنّما كذلك برواية سرديّة طريفة له». ويمكن مما تقدم استخلاص أنه لا يمكن قراءة المقطع الواحد دون قراءة المقاطع الأخرى.

أما على مستوى المقطع الواحد فإنّه يمكن ملاحظة استغلال عدة استراتجيات هدفها

إنتاج فعل النفي. ففي مستوى المقطع الواحد يمكن ملاحظة تنافر الضمائر. فهناك إمّا انتقال من ضمير الحضور «أنا» إلى اللاضمير «هو» (حسب نظريّة بنفنيست)، وإمّا هناك تعدد الضمائر لتحيل على المتلفّظ مثل ضمائر «أنا» و«هو» في نفس المقطع. وكأن ذاتيّة المتلفظ ذاتيّة متعدّدة تعتّم مرجعيّته فنضيع في متاهات الضمائر التي تحيل عليها.

إضافة إلى ذلك تجدر الإشارة إلى استراتيجية التّناص: فالتّناص عوض أن يضيء ملامح المقطع فإنه يعتّمها. فعندما يستدعي المقطع التّناص ليحلّ فيه فإنه يكون بمثابة العتمة التي تغشاه. فعوض النّهار يسود اللّيل: يلوّح موضوع المقطع بالظهور عند عتبة النّص. لكنّه، قبل أن يستكمل تحديد ملامحه يحدث انزياح بفعل التناص فيعم الليل. وهكذا نجد أنفسنا من موقع إلى آخر من مواقع النص نبتعد عن منطلقات البداية. ويمكن في هذا الصّدد الاستشهاد بالمقطع عدد 135 حسبما جاء في الصفحة 128 (عنوان المقطع: صداع). ففي بداية المقطع يشرع المتلفّظ في إخبارنا بأوجاع رأسه فنحمل هذا الخبر محمل الجدّ. وما هي إلا برهة حتى نجد أنفسنا تائهين في سراديب التناص إذ يشرع المتلفّظ «Enonciateur» في مقارنة أوجاع رأسه بأوجاع الكاتب «ميشلي» Michelet لينتقل بعد ذلك على أطراف الأصابع إلى ذكر الإستعارات أو مجمل الجهاز البلاغي الذي اعتمده «ميشلي» للتّعبير عن صداع رأسه. فعموماً، يمكن القول إنه من خلال لعبة التناص «L'intertextualité» نظل نغادر موقعاً كتابياً إلى موقع آخر. وها نحن في النّهاية بعيدون كل البعد عن منطلق البداية الذي خيّل لنا أن النّص سيمحور الحديث حوله. فإذا نحن إزاء صيرورة من الإنزياحات وإذا بالغموض يلفّ المقطع شيئاً فشيئاً ليتقلّص دور الوضوح فيه.

غير أنّ إنشائية النّفي ليست حكراً على استغلال التّناص وحده. فالدّال هو أيضاً له استراتيجيته عندما يستغلّ استغلالاً أمثل ليشارك في إنتاج فعل النفي. إن خصوصيّة الدال، ربّما كانت تكمن أساساً، في أنّه كاتم للصوت. فالحروف التي يتكوّن منها الدّال البارتي ليست حروفاً صائتة. فالإصغاء لمثل هذا الدّال يتطلّب دربة وصبراً واستعداداً للتّقبل. ومن هذه الوجهة يكون الإصغاء للبعد الآخر في الدّال. وعندما نذهب إلى القول أو إلى الحكم بأن الدّال البارتي هو دال كاتم للصوت فلأنّ الحروف التي يتكون منها هي حروف خافتة. ولأنّ الصوت الذي يحملها صوت أقرب إلى الحفيف Bruissement. فهو ليس الصوت الشفوي المنبري الذي يصرخ عالياً. بل إنه الصوت المعتكف في صمته، الصّوت الأخرس الذي قطع مع الصخب الجماهيري لينزوي في ركن العزلة أو السكون الخلّاق. وكأنّي بالنّفي يتمظهر عبر الدّال عندما يخرس صوت الحروف. وقد لا تنطبق هذه المواصفات على جميع الدّوال. غير أن الدوال التي نعنيها هي دوال مبثوثة في ثنايا سريّة من النص ومختبئة في أماكن استراتيجية

منه. فالتحليل وحده معتمداً على الانضباط المنهجي والإضاءة السيميائية يمكّناننا من ذلك.

والمدلول أيضاً، محكوم بطابع هذه الجماليّة. إنه يتوخّى استراتيجية البوح السّرّي ويَتَلاَفى الجهر الصريح. إنه مدلول ينطوي عن معنّيين متلازمين. إنه ليس مدلولاً لا متعدّداً ولا أحاديّ المعاني. والثنائية الدلالية التي تميّزه وتطبعه تجعل منه مدلولاً لا يستقر ولا يقيم عند دلالة معينة ومضبوطة. هكذا، إذن، ينتفي الوضوح ويحل الغموض. لأن الثنائية الدلالية التي تسكنه تجعله غريباً عن المدلول العلمي الدغمائي ذي المعنى الواحد أو البعد الدلالي الواضح. ومن كان مدلولاً ثنائي الدلالة فإنه يستعدي إصغاء يلتقط المعنى القريب المباشر وينفتح عن المعنى الآخر، البعيد المقيم هناك في نفس المفردة أو في نفس النصّ الملازم للأول وإن كان نقيضاً أو مختلفاً معه.

لقد طبعت هذه الجمالية الجملة البارتية أيضاً. فهي جمل لا تعتمد في انتظامها وتسلسلها الوصل المنطقي والنحو الذي يسم الصيرورة العقلانية للنص قصد إيصال رسالة واضحة أحادية الدلالة. عكس ذلك، لا تخضع الجمل البارتية في تتابعها للوساطة المنطقيّة. فبين الجملة والأخرى تستوقفنا علامات الوقف عوض أدوات الرّبط والوصل. ممّا يجعل الوشائج بين الجمل غير متينة. وهي ظاهرة نصيّة لها دلالتها على المستوى التأويلي. فذلك الصّمت القائم بين جملة وأخرى صمتاً يفتح على تعدّد المعنى إن لم يكن على انتفائه. لأنّ مسار الجمل ليس بالمسار الذي ينحو باتجاه دلالة أحادية حسب منطق وخط مستقيمين.

كما أنّ البحث في إنشائية النّص البارتي دفعتني إلى تقصيّ مواقع المتلفّظ ومواقع المتلقّي على حدّ السواء. كلاهما، المتلقّي والمتلفّظ لا يقيمان عند موقع إلا ليغادرانه. فموقعهما متعدّد ومتغيّر. لأنّ القراءة التي تتوقف عند المستوى الواحد للنّص وتمكث عنده قراءة دغمائية لا همّ لها إلا تكديس حصاد مكاسبها. أما القراءة المنفتحة على مفترق طرق الاحتمالات فهي قراءة لا تخط خطّاً إلى لتمحيه بعد ذلك. وتكون هي كذلك قراءة قد خضعت لمبدأ النّفي.

* * *

أقسام المبحث وفصوله:

وأخيراً يمكنني أن أشير إلى أنني بنيت المبحث على مرحلتين. فالقسم الأول منه يشمل فصلين والقسم الثاني كذلك. المبحث متكون إذن من أربعة فصول. وفي كل فصل حاولت

إضاءة النّص إن لم أقل تعتيمه بشكل مغاير أو مختلف. غير أن هذا الإختلاف هو من صلب التّصور الذي يضمن تماسك أجزاء المبحث وجدلية تمفصله.

فالقسم الأول بعنوان: **النّفي والتعدّد.**

والقسم الثاني بعنوان: **الكتابة وأعراض الجسد.**

أما الفصل الأول من القسم الأول فهو بحث في هويّة رولان بارت بقلم رولان بارت وفي جنسه الأدبي إن لم يكن في تعدده وطمس المعالم التي تحدده. فهل بالإمكان الزّج بهذا النص ضمن جنس أدبي محدّد أو معيّن؟ إنه في جانب منه عبارة عن مجموعة من صور أفراد عائلة المتلفظ ومن الوثائق ذات الصلة بمرض المؤلف (السلّ) وبإقامته بالمستشفى ومن خطاطات أو مقاربات أولية لها مساس بالفنّ التشكيلي أو بالسلالم الموسيقية قام بها وأنجزها محور النّص. كما أننا ننتقل من خلال الوثائق التي جمعت بين دفتي الكتاب من ميدان الطبّ إلى ميدان الفن الخ... ومن الصياغة النظرية نمر إلى الأنماط السردّية فالترجمة الذّاتية الخ... فآثار جنس أدبي تمحى بظهور جنس أدبي آخر وهكذا دواليك حسب لعبة لولبيّة قوامها الاستبدال الإستعاري.

ـ وفي الفصل الثاني من القسم الأول توقفت عند مواقع التّلفّظ والتلقّي، فبيّنت أن موقع التلفّظ ليس بالموقع «الخفي الاسم» الذي طبع جمالية نصوص القرون الوسطى وليس بالموقع الغنائي الرومنطيقي المعذّب. إنّه فقط الموقع المتعدّد الذي لا يستقرّ على حال. إنّه فقط الموقع المتعدّد الذي لا يستقرّ على حال. إنّه موقع «العوارض» «Les symptômes» المتحولة من خلال لعبة الاستبدال وهو أيضاً موقع الإنزياحات البلاغية. وهو إضافة إلى ذلك موقع الموت والإنبعاث. هذه المواصفات هي في جزء منها تنطبق على موقع المتلقي. فموقعه دائم التحوّل.

أما القسم الثاني فيضمّ فصلين:

ـ ففي الفصل الأول من القسم الثاني قمت بمواصفات الدّال البارتي متوقفاً عند جلّ تمظهراته: من جمالية المفردة إلى تأويل الدلالة إلى صياغة الجملة إلى انتظام المقاطع مظهراً البنية الجمالية التي تصهر الأجزاء في كل متناغم حسب إيقاع (عزف) أو خيط (نسيج) خفي. فاستخلصت من ذلك كله عملية اشتغال النفي وآثار مواطن الغياب.

ـ أما في الفصل الثاني من القسم الثاني، فقد قمت بجرد لجلّ العوارض التي تطبع جسد المتلفّظ: من صداع للرأس إلى الوضع الجسدي الهستيري إلى حالات القلق إلى العلاقة بالرّمز. فبيّنت من خلال هذا الجرد أن جسد المتلفّظ جسد غير دغمائي فأوجاع الرأس هي

دائماً عرضية لا تدوم طويلاً فعوارضها تتبدد في مدة قصيرة. وإذا كان الوضع الهستيري متأتياً من علاقة منحلّة وغير وطيدة بالرمز فإنه في شأن حالتنا ليس وضعاً مرضيّاً مهولاً. إنه فحسب ضمور أو فقر رمزي يحصل من حين إلى آخر حسب نسب معقولة. وحالات القلق هي الأخرى ليست حالات معذّبة ومؤلمة بل خفيفة سرعان ما تزول ليعود ذهن المتلفظ إلى الصفاء. ومن الأعراض symptôme أيضاً ما كان يعتري الكاتب في صغره من قصور في الذاكرة. فهو لم يكن قادراً على الحفظ. فالذّاكرة التي نحن بصددها قوامها النسيان فذلك عارض من عوارض فعل النفي. فكأن عوارض الجسد وجمالية النص يتوزعان مهام اشتغال النفي سواء تمظهر بهذه الطريقة أو تلك.

كلتا الظاهرتين من عوارض الجسد إلى إنشائية الدّال يستغلّان حسب مبدأ استبدالي واستعاري مأتاهما فعل النّفي. يخفت صخب الحروف ليصبح حفيفاً فَصَمتاً. يتقدّم المقطع ليمحو خطواته. وتختزن الذّاكرة المعرفة لتبدّدها بعد ذلك.

وإذا كنا تعرّضنا لإنشائية الكتابة وارتباط ذلك بعوارض الجسد فلا بد من الإشارة كذلك إلى إنشائية الإختراق. وفي هذا المضمار يمكن مقارنة بنية الاختراق لدى بارت ببنية الاختراق لدى باتاي. فإذا كان اختراق الحدود لدى باتاي يصاحبه صراخ يملأ الحنجرة فإن الاختراق لدى بارت يتم في سكوت كقبول بالمغايرة في صمت. وهو ما يفضي بنا إلى القول بأن فعل الكتابة عند بارت قطع مع الصخب المنبري اليومي. كتابة تبتعد عن الشفوي ورواجه في الأماكن العامة.

* * *

ختاماً يمكننا القول أن البحث يرافقه إعلان عن وقت للحداد. فالباحث لا يستقيم له منهج ولا يكتسب تواضعه إلا إذا ضلّ يشيّع باستمرار ويوماً فيوماً جنازة تكبّره واعتداده المعرفي واستبدال التأكيدات الكناثسية بالصيّغ الفرضيّة والسير في اتجاه واحد بفتح باب مبحثي شخصياً. أليس القول بتفرد عملي قولاً لا يلتزم بأخلاقية التواضع التي يفرضها العمل الأكاديمي. لقد تنازعني من جهة منحى التّواضع ومن جهة أخرى منحى التفرّد والجدّة. فهل أنا بعد هذا الجهر قد أديت واجب الحداد؟

ذلك هو ما أردت أن أبسطه من خلال عرضي الحالي ورجائي أن أكون قد بلّغت وإني لأشكركم.

* * *

من ملاحظات لجنة الإشراف:

كانت لجنة الإشراف متشكّلة من محمد كمال قحّة رئيساً ومحمد علي دريسه مقرّراً مشرفاً وحبيب صالحة عضواً. لقد أثنت اللجنة على جوانب من البحث المقدّم وناقشت جوانب أخرى منه. فمن فرادة هذا العمل أنه لا يندرج ضمن الإختيارات الأكاديمية المعتادة. كما أشادت اللجنة بالأسلوب المتين الذي حرر به البحث. فبينت أن الباحث سعى إلى ترسّم خطى الكتابة البارتية وكأنه أراد أن يصبح بارتاً جديداً على مستوى أسلوبه. وقد ذكر الأستاذ محمد علي أدريسه إعجابه الكبير بالأسلوب الذي حررت به صفحات عديدة من البحث.

أما رئيس اللجنة الأستاذ محمد كمال قحّة فقد أشاد بالجهد الذي بذله الباحث بتوجهه صوباً إلى مطالعة أمهات الكتب رغم صعوبتها معرضاً عن الكتب التّبسيطيّة. فالباحث لم يختر السهولة. كما أنه لاحظ لدى الباحث عناية خاصة بالمادة اللغوية. ثم وقع ذكر المسوّدات الثلاث المتتالية التي خطت في كل مرّة حسب صياغة مختلفة. وكأن الباحث يرفض وضع محطة نهائية لعمله. يضاف إلى ذلك التعليق الذي شمل بعضاً من الكتب الرئيسية التي حددت ملامح البحث.

ومن السلبيات التي وقعت الإشارة إليها

ـ أولاً: استراتيجية الإجابة: ففي بعض المواضع من البحث تتم الإجابة عن السؤال المطروح في الإبّان في حين يستحسن في البحث أن تصاغ الإجابة في بطء وعلى مراحل بعيداً عن الإرتجال والسرّعة والاختزال. ذلك أنّ على صيرورة التحليل أن تتأنّى في تقديم الإجابة.

ثانياً: استراتيجية الانتقال من فكرة إلى أخرى: ففي بعض المواضع يتمّ الإنتقال من فكرة إلى فكرة ثانية أو من مستوى إلى آخر بدون تهيئة كافية أو دون سلاسة في التحوّل.

ثالثاً: في بعض الفقرات، يجد القارىء نفسه إزاء تراكم معرفي أكثر مما يجد نفسه إزاء صيرورة منطقيّة تحليليّة حيث يكون القول اللاّحق متولّداً من القول السابق مع توخي مقدمة وخاتمة في كل فقرة.

ردود الباحث:

ومن أهمّ الرّدود التي جاءت على لسان الباحث قوله:

نعم! إنّني لا أنفي انخراطي في الهمّ الحداثي وما يثيره من إشكاليات. فالعقلانية

الكلاسيكية هي عقلانيّة ديكارتيّة همّها الوحيد الوضوح والمرحليّة في تجزئة الموضوع ولو كان العرض لا يزيد عن ترتيب لمعلومات ومعارف متداولة. وعلى عكس ذلك فإنّ الحداثة تتّسم بتساؤلاتها. تلك الأسئلة التي تحرّر منطقة مكبوتة أو تحول وجهة الفكر نحو مكان لم يلمحه من قبل.

هل أنا أتعسّف على بعض المفاهيم؟ الرأيُ عندي أن المفاهيم لا تستطيع أن تخصب التحليل أو تفي بالحاجة إلّا إذا دفعنا بها إلى اختراق حدود مضامينها. فانفتاح المفاهيم على الحيز الإجرائي يدفع بها غالباً إلى الإنزياح عن المنظومة النظرية التي تنتمي إليها.

والرأي عندي كذلك أن النّص لا يقدم دلالة. وبالتالي فإن مقولات القراءة القديمة لم تعد تفي بالحاجة فهي لا همّ لها إلا احصاء المعاني وجمع الدلالات وكأن النص لا يزيد عن كونه مضموناً إيديولوجياً. إذا قبلنا، على العكس، بأن النص يحارب ضمن حيزه كل تمظهر للدلالة فإن على القراءة التي تعتمد على المفاهيم الحديثة أن تكشف عن الاستراتيجيات التي يتوخاها النص ليؤجل حلول الدلالة أو لينفيها أو ليعددها.

الفهرس

الدال والاستبدال

هذه الصفحات ليست استنساخاً للحداثة الأوروبية كما قد يظن البعض، إنها تنطلق من نقطة مفادها أن النصوص التراثية العربيّة نصوص مثقلة بالميتافيزيقا من حيث مضامينها. وإن الانتماء إلى لغة الضاد هو انتماء إلى نبضها الإيقاعي وجرسها النغمي.

فبعض اللغات تصمد أمام الهزّات التاريخية لأن تلك اللغات محكومة بالقواعد الصارمة التي تكاد لا تتبدل خلال الحقب الزمنيّة. إلا أن الدال الكتابي المُتَمَثِل لمثل هذه التعقيدات يبقى دالاً بارداً، خالياً من حرارة التوهج الذاتي.

وهناك لغات أخرى يظل مبدعوها يدفعون بها إلى قول ما لم تتعود قوله من قبل. وفي هذه الحالة يتحول الدال الكتابي إلى مغامرة مع المجهول ليفصح عن المكبوت، وليكشف عن سحيق الذات، محرراً طبقاته، الواحدة تلوَ وإثر الأخرى. وصفحات هذا الكتاب تنزع هذا المنزع.

قد يكون القارىء، ربما، اكثر اطلاعاً مني على ما جدّ من دراسات في ساحتنا الثقافية، تستعرض فلسفة دريدا أو هيدجر، على سبيل المثال، وقد تكون تلك الدراسات اكثر منهجيّة، واكثر استفاضة، لكن محاولتنا تطمح الى تحقيق شيء آخر. إنها تطمح الى الاحتفال بلغة الضّاد، بجرس حروفها، ونغم إيقاعها. وتطمح إلى تنزيل دراساتها ضمن فلسفة الاختلاف والتي هي من مجهودات تيارات التأويل الحديثة ولهذا حاولنا استعراض مجموعة من المفاهيم المتعلقة بهذا التيار مثل مفاهيم «الأثر، الاختلاف، الانفساح، الوسم والإبطاء أو التأخر...».



توزيع المركز الثقافي العربي
بيروت (الحمراء) ص. ب. 113/5158
الدار البيضاء (الأحباس) ص. ب 4006